

Kryzys w sztuce późnego średniowiecza

*

LECH KALINOWSKI

Jeśli spojrzeć na sztukę średniowiecza jako na całość i przeciwstawić ją sztuce antycznej, to w dziedzinie sztuk przedstawiających różnicę między obiema epokami najlepiej odzwierciedla sposób wyobrażania człowieka.

W antyku podstawową kategorią myślenia artystycznego było ciało ludzkie w swojej budowie anatomicznej. W Grecji rozwój w tym zakresie, czyli następowanie po sobie sposobów przedstawiania ciała ludzkiego, wykazywał znamiona technicznego postępu, na co wskazywali już autorzy rzymscy¹. W okresie archaicznym ciąg rozwojowy rozpoczął posąg nagiętego młodzieńca stojącego prosto, niekiedy z jedną nogą wysuniętą do przodu, o nie zróżnicowanej funkcji dźwigania ciała. W okresie klasycznym przeniesienie ciężaru ciała na jedną nogę i odciążenie w ten sposób nogi drugiej, czyli kontrapost, spowodowało charakterystyczne przegięcie ciała w biodrach. W sztuce hellenistycznej opanowanie budowy ciała pozwoliło przejść od ujęć kontrapostowych frontalnych, statycznych, do ujęć w gwałtownym ruchu, wielokierunkowych, dynamicznych.

Natomiast w średniowieczu ziemską powłokę człowieka z reguły reprezentuje szczelnie zakrywająca ciało draperia.

Nie znaczy to ani żeby w starożytności nie wyobrażano postaci ludzkich w szatach, lub żeby szata nie odgrywała ważnej roli, ani też żeby w średniowieczu nie pojawiały się wyobrażenia ludzi bez szat. Tylko że w starożytności rodzaje strojów i sposoby ich noszenia podlegały niewielkim jedynie zmianom (i w Grecji, i w Rzymie), natomiast w średniowieczu stroje były silniej zróżnicowane stanowo, ponadto zaś brak stroju nie prowadził wówczas do męskiego czy żeńskiego aktu jako artystycznego tematu. Brak ten określano tylko jako nagość, np. pierwszych rodziców przed grzechem pierworodnym lub ludzi zmartwychwstających w scenach

¹ Pliniusz *Historia naturalna (wybór)*, przekład i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, s. 445-463: 16. *Historia rzeźby w marmurze* (XXXVI, 9-43), «Biblioteka Narodowa» Seria II, nr 128; — E. H. Gombrich *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978, s. 9-15, «Dumont Kunsttaschenbücher».

Sądu Ostatecznego, niezależnie od tego, czy oceniano ją pozytywnie (stan łaski, *nuditas virtualis*) czy negatywnie (stan grzechu, *nuditas criminalis*)².

Stosunek średniowiecza do sposobu przedstawiania człowieka w sztuce najlepiej ilustrują dzieje rzeźby, kamiennej i drewnianej. Pomijam dla jasności obrazu rzemiosło artystyczne i malarstwo, choć wyobrażenie człowieka jest w nich zgodne z rozwojem rzeźby. Znamienne, że od ukształtowania się swoistych cech figuralnej rzeźby monumentalnej pod koniec XI w. aż do stylu lat ok. 1400 r. dzieje te przebiegają jednolicie, mają charakter powszechnej zgodności w całym zasięgu Europy łacińskiej. Nie zatrzymując się na bogactwie dialektów realizowanych w figuralnej rzeźbie romańskiej XI i XII w., której analiza stanowić by mogła osobny rozdział w rozważaniach nad kryzysem w sztuce średniowiecznej, dla niniejszych wywodów istotnym przełomem było powstanie rzeźby gotyckiej. Akt jej narodzin wzorczo ilustruje portal zachodni katedry w Chartres, choć poprzedził go portal tzw. królewski kościoła opackiego w St-Denis³. To wtedy bowiem rozpoczął się proces usamodzielniania rzeźbionej postaci ludzkiej, odrywania się jej od architektonicznego zaplecza, prowadzący od *statue colonne* do swoiście autonomicznego posągu, takiego, jaki niegdyś istniał w sztuce antycznej, co m. in. sprawiło, że w XVII w. uważano rzeźbione figury Marii i Elżbiety w scenie Nawiedzenia na fasadzie zachodniej katedry w Reims za starożytne dzieła rzymskie.

Od przełomu XII i XIII w. mówić można o statuaryczności rzeźby gotyckiej jako cesze konstytutywnej, respektowanej nawet wtedy, gdy rzeźba ta przybierała postać płaskiego lub wypukłego reliefu wyrastającego z tła albo doń dostawionego, jak w przypadku późnogotyckich ołtarzy szafiastych⁴. Proces uniezależniania się rzeźby figuralnej od zaplecza architektonicznego i jej dalszych przekształceń zakończył się we Francji ok. 1270 r., by na ziemiach Europy Środkowej wystąpić ponownie od 1300 r. w ramach gotyku mieszczańskiego i trwać w snycerstwie do końca średnio-

² O różnych znaczeniach nagości w średniowieczu piszą: E. Panofsky *The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy (Bandinelli and Titian)*, w: tegoż *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, wyd. 2, New York-Evanston-London 1962 (wyd. 1 : 1939), s. 156, «Harper Torchbooks»; — *Encyclopedia of World Art*, VII, New York-Toronto-London 1963, s. 654-702, s. v. *Human Figure*, zwl. L. L. Szladits, s. 656-657, i E. Battisti, s. 675; — Z. Ważbiński *Akt klasyczny w sztuce średniowiecza*, w: tegoż *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1967, s. 79-84, 120-121 (drukowane uprzednio w „Biuletynie Historii Sztuki” XXVIII, 1966, s. 67-83).

Ogólnie o nagości informuje O. Holl *Nacktheit*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausg. von E. Kirschbaum SJ, 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, s. 308-309. Pojęcie idealnej nagości w sztuce nowożytnej omawia N. Himmelmann „*Ideale Nacktheit*”, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” 48, 1985, s. 1-28. O rozróżnieniu między aktem a nagością patrz J. Berger i in. *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbeck bei Hamburg 1974, s. 44-45; „*Nacktheit wurde im Geist des Betrachters geboren*”. Przedstawienia „aktu” w malarstwie średniowiecznym do końca stylu romańskiego analizuje J. Weitzmann-Fiedler *Die AktDarstellungen in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des romanischen Stils*, Strassburg 1934, «*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*» 298.

³ W. Sauerländer *Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt am Main 1984; — K. Hoffmann *Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” 48, 1985, s. 29-38.

⁴ Pojęcie statuaryczności w odniesieniu do rzeźby średniowiecznej wyjaśnia M. Dvořák *Idealismus und Naturalismus in der gottischen Skulptur und Malerei*, w: tegoż *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1928, s. 79 n. (po polsku w: *Max Dvořák i jego teoria dzieł sztuki*, Warszawa 1974, s. 79 n.).

wieczna, a więc do początku XVI w., jednakże około połowy XV w. nastąpił długotrwały kryzys, który zniszczył bezpowrotnie dotychczasową jednolitość i powszechność rozwoju.

Na czym polegał rozwój w sposobie ukazywania postaci ludzkiej w rzeźbie gotyckiej? Skoro rzeźba ta, jak cała sztuka przedstawiająca średniowiecza, nie znała ani anatomii, ani aktu jako tematu artystycznego, przekształcenia dokonywać się mogły i dokonywały przede wszystkim w sposobie przedstawiania szaty zakrywającej ciało, czyli „udrapowania” postaci ludzkiej⁵. Ponieważ zaś szata reprezentując zakrywane ciało zastępowała jego budowę anatomiczną, ten właśnie sposób postępowania nazwać można anatomią draperii. Szata staje się samodzielnym, niezależnym od ciała przedmiotem artystycznego kształtowania.

Posąg średniowieczny nie był budowany od wnętrza, jak w antyku, ale od zewnątrz. Ciało nie jest teraz ukazywane jako organiczna struktura anatomiczna, ale poszczególne części ciała: zgięta w kolanie noga, łokieć, wypukłość piersi, przegięcie w biodrach — pozwalają domyślać się ciała, a niekiedy nawet dają się zestawić razem, zgodnie z zasadami kontrapostu. W rzeczywistości jednak artysta w mniejszym lub większym stopniu dostosowuje anatomię szaty do swojego wyobrażenia o budowie prezentowanego ciała ludzkiego. Kształtowanie to w terminologii historyka sztuki przybiera różne postacie, określane terminami: *Muldenfalten*, *Röhren- und Hakenfalten*, *Faltenkaskade*, *Faltenbündel*, *durchlaufende Schwungfalten*, *Ypsilonfalten*, *Schüsselfalten*, *Faltenwirbel*, *Ohrenfalten*, *Parallelfalten* itp.⁶ Fałdy te bądź tworzą wyższego rzędu zespoły, bądź są elementem konstytutywnym draperii. Ciało jest zawsze podporządkowane szacie, a nie odwrotnie.

W połowie wieku XII związane niemal organicznie z ościeżowymi kolumnami postacie starotestamentowych przodków Chrystusa jakby w ogóle nie miały ciała pod draperią — zdjąć z nich szaty wprost niepodobna! — a opadające pionowo fałdy przyrównuje się trafnie do kanelury greckich kolumn. Jeśli zaś francuska rzeźba gotycka ok. 1200 r., określana jako klasycyzująca, zbliża się do rzeźby antycznej w równoważeniu roli draperii i ciała⁷, to osiągnięta równowaga niebawem ustąpi miejsca ponownemu usamodzielnieniu się dekoracyjnie układanej, jak na wystawowym stelażu,

⁵ O draperii ogólnie: Ch. Steinbrucker *Draperie*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, szp. 372-382: „Als Draperie werden Stoffgehänge bezeichnet, die vornehmlich dekorativen Zwecken dienen”; — *The Oxford Companion to Art*, ed. by H. Osborn, Oxford 1970, s. 326-328, s. v. *Draperies*. Rolę draperii w rzeźbie średniowiecznej na przykładzie rzeźby monumentalnej klasycznego gotyku francuskiego znakomicie odczytuje i poddaje analizie W. Vöge *Zur gotischen Gewandung und Bewegung*, w: *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Schriften von W. Vöge*, Berlin 1956, s. 119-126 (drukowane pierwotnie w „Das Museum” VIII, 1903, s. 65-68).

⁶ F. Kämpfer *Das Faltenprofil in der mittelalterlichen Plastik*, Diss., Jena 1950; — *Lexikon der Kunst*, I, Leipzig 1968, s. 661-663; — H. R. Hahnloser *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage, Graz 1972 (1 wyd.: 1935), s. 216-224 (*Muldenfalten*).

⁷ *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, I: *Catalogue*, written and ed. by K. Hoffmann, New York 1970.

1. *Piękna Madonna*, 1390-1400. Toruń, kościół
Św. Jana; zaginiona



2. *Piękna Madonna*, 1425-1430. Barcelona,
Museo de Arte de Cataluña, Colección Planidura

draperii, w coraz większym stopniu niezależnej od naturalnych ruchów ciała. W sztuce późnośredniowiecznej zasada ozdobnie rozpiętej draperii w szczególności sposób zaznaczyła się w szeroko pojętym stylu miękkim XIV w., a styl ok. 1400 r., nazywany słusznie międzynarodowym, bo występujący w całej łacińskiej Europie, był ostatnim powszechnie obowiązującym stylem średniowiecza. Kaskady opadających pionowo, rurkowatych fałdów, łączone potrójnym rytmem rozpiętych poziomo ciężkich fałdów w kształcie litery V, o wypukłych grzbietach, układanych symetrycznie lub przesuwanych na boki, w lewo czy prawo, niekiedy zaś schodzących do samej ziemi, realizowały postulat estetycznej harmonii i wyrafinowanego wdzięku. Taka była twórczość Ghibertiego we Florencji, Slutera w Burgundii, taki był styl Pięknych Madonn na ziemiach Europy Środkowej (il. 1 i 2).

Zjawiska, jakie wystąpiły w sztuce w pierwszej połowie XV w., a właściwie w drugiej ćwierci stulecia, zapoczątkowały długotrwały kryzys, którego sztuka średniowieczna już do końca swego istnienia nie była w stanie przewyciężyć. Kryzys przejawiał się w odejściu od dotychczas istniejącego, przestrzeganego ładu miękkiej, pięknej draperii i wprowadzeniu form twardych i ostrych, na pozór nieuporządkowanych⁸. Owo odejście było świadomym realizowaniem potrzeby gwałtownego, a niekiedy brutalnego niszczenia. Był to kryzys wynikający z zarysowanej nagle, jakby podświadomej sprzeczności między nie znajdującymi ujścia w temacie aktu dążeniami do ukazania ciała ludzkiego w pełni jego anatomicznej budowy a wspaniałą tradycją dekoracyjnego rozpinania zakrywającej ciało draperii. Z odbiegającym coraz silniej od naturalnego, abstrakcyjnym układem szat zaczął teraz rażąco kontrastować wręcz naturalistyczny sposób dochodzenia do głosu i ukazywania poszczególnych elementów ciała, przede wszystkim twarzy, rąk i nóg. Kryzys ten przechodził kilka faz, a najostrej przejawiał się w Europie Środkowej, na ziemiach rozkwitu stylu pięknego, jako że był to przeciw niemu skierowany żywiołowy protest.

Kryzys wynikał z niemożności odrzucenia w ogóle draperii, tak jak była w stanie odrzucić ją w tym czasie sztuka włoska. A jeśli termin kryzys w odniesieniu do ekonomii oznacza „poważniejsze załamanie [podkreślenie moje] procesu wzrostu gospodarczego w kapitalizmie”⁹, to na polu sztuk przedstawiających w drugiej ćwierci stulecia XV zjawisko to przejawiało się załamywaniem draperii. Z miękkiej, płynnie układającej się, wypukłej materii szata stała się twardą substancją i straciła resztki więzi z zakrywanymi członkami ciała; z rozwieszzonej swobodnie na konstrukcyjnym stelażu przekształciła się w wartość autonomiczną o własnej

⁸ W niniejszych rozważaniach świadomie pomijam tzw. *Stoffheiligkeit*, czyli ikonologię szaty, na którą zwracają uwagę H. Beck, H. Bredekamp *Die internationale Kunst um 1400*, w: *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main 1975*, s. 1-18.

⁹ *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, 6, Warszawa 1965, s. 236.



3. *Maria z Dzieciątkiem*, po 1443. Freising, katedra



4. *Maria z Dzieciątkiem*, ok. 1450. Pasawa, kościół St Severin

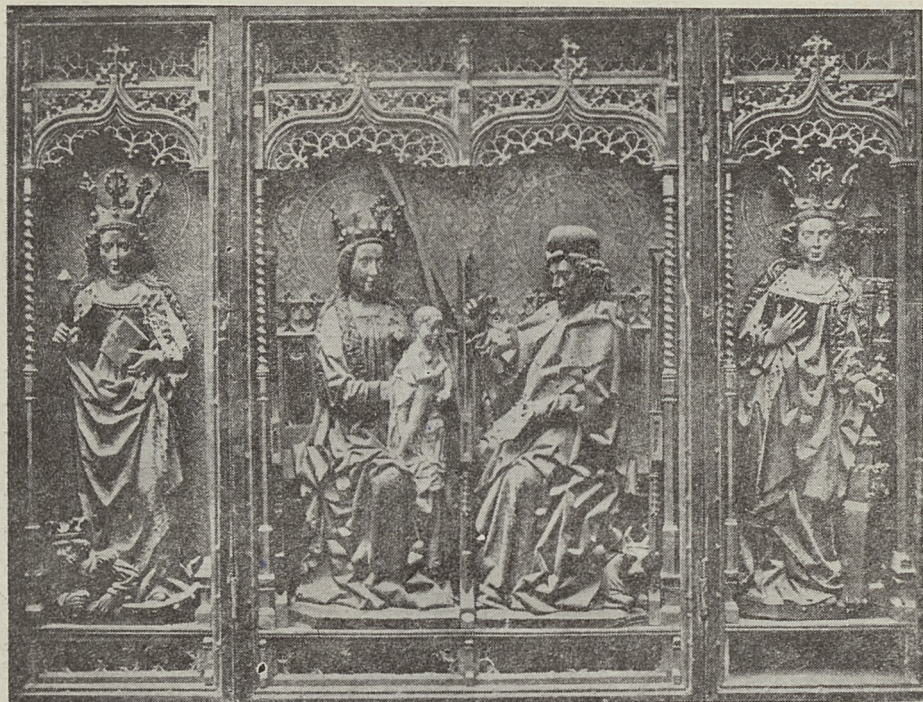
strukturze, własnej dynamice i ekspresji, niezależnej od realizmu widocznych części ciała. Napięcia kierunkowe odeszły od tradycyjnego równoważenia pionów (kaskad) i poziomów (łączyjących je fałdów nieckowatych) na rzecz wielokierunkowych, nierzadko sprzecznych z prawami ciężenia materii i przyciągania ziemskiego. Niekiedy robi to wrażenie jakby draperia unosiła się poruszona przez silny podmuch wiatru. Zatraciło się poczucie naturalnego opadania szaty, fałdy nabrały własnego życia.

Wstępne objawy właściwego przesilenia przypadły na lata między drugą a trzecią ćwiercią XV w. Wilhelm Pinder pierwszy analizował i szczegółowo opisał to zjawisko i nazwał je gotyckim manieryzmem, a okres, na który przypadło — ciemnym czasem, *die dunkel Zeit* (1430-1470). On również pierwszy użył w stosunku do niego terminu kryzys: „Jak zawsze jednak należy postawić pytanie, czy historyczno-naukowe wydarzenie o sobie właściwym zabarwieniu nie kryje, być może, godnego uwagi, rzeczywiście historycznego zjawiska: kryzysu”¹⁰. Charakteryzując ów kryzys pisał o zeszywnieniu (*Erstarrung*), blokowości (*Verblockung*) i mrozie (*Frost*). „Można by powiedzieć, że sztuka umarła”. A była to tylko śmierć stylu międzynarodowego. Zaczęło się od załamywania brzegów rozłożonej na ziemi, wciąż jeszcze miękkiej draperii, a realizowanym świadomie celem stało się zerwanie raz na zawsze z dworskim kanonem piękna, nawet za cenę zastąpienia go bezładem i pozorną brzydota (il. 3). Była to antyszuka w znaczeniu przekreślenia stylu przebrzmiałych, banalnych, tracących siłę ekspresji form, jakie zawsze towarzyszą natrętnemu powtarzaniu opatrzonych efektów przekazu wizualnego. Twory pierwszej fazy kryzysu są jak zgniecione puszki po konserwach (il. 4); dzisiejszego odbiorcę towaru artystycznego takimi produktami darzy współczesna rzeźba w rodzaju *Compressions* Césara (Baldacciniego) z lat ok. 1960.

Dokonane wówczas zmiany doprowadziły do tego, że drapowane miękko, o kaligraficznym dukcie fałdów szaty nabrały charakteru sztywnego tworzywa, metalu, cienkich blach wyginanych i załamywanych tak, że styl, jaki nastąpił po stylu pięknym, nazwany został stylem łamania. Już nie fałdowane płaszczyzny szat o wypukłych grzbietach, ale ich ostre krawędzie zaczęły odgrywać rolę przewodnią. Już nie płaskie powierzchnie, ale wkraczające w głąb rzeźby, trójwymiarowe, wklęsłe figury stereometryczne (il. 5).

Na przeciwieństwie miękkości i łamania draperii zbudowana jest periodyzacja sztuki późnośredniowiecznej. W Europie Środkowej, a w każdym razie w Małopolsce, po kryzysie połowy XV w. wyróżnić się dają trzy kolejno po sobie następujące fazy stylistyczne w snycerstwie i malarstwie końcowego okresu gotyku. Żadna z nich nie była w stanie rozwiązać narbrzmiałego między szatą a ciałem konfliktu.

¹⁰ W. Pinder *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, II, Wildpark-Potsdam 1929, s. 243-260: *Die „Dunkel Zeit“ des XV. Jahrhunderts (ca. 1430-1470)*, «Handbuch der Kunstwissenschaft».



5. Bernt Notke, ołtarz św. Katarzyny z kościoła Św. Katarzyny, 1484. Lubeka, St Annen-Museum

Na lata 1460-1470 przypadła geometryzacja szaty (il. 6). Miejsce swobodnego bezładnego i chaosu zamkniętych i zgniatanych form zajęło rozbieżne draperii na równomiernie rozmieszczone, niby oka sieci, wklęsłe pola trójkątów i różnorodnych nieregularnych figur geometrycznych stykających się ze sobą wypukłymi grzbietami boków, jak to odczytać można na tryptyku dominikańskim w Oddziale Sztuki Cechowej Muzeum Narodowego w Krakowie ¹¹.

Około 1480 r. schemat geometryzujący ustępować zaczął elementom stylu Stwoszwowskiego, w którym rolę nadrzędną przejęły nieregularne figury złożone z rozmaitych krzywych: z odcinków koła, spirali, esów-floresów — w literaturze o Stwoszu przyjęło się mówić o fałdach łyżkowatych i przypominających małżowinę ucha — uzyskiwanych przez śmiało odginanie na zewnątrz brzegów szaty i ukazywanie podszewki, co prowadziło do wielowarstwowości układów draperii. Figury te, łączone ze sobą w sposób ciągły, tworzyły zespoły giętkich, kaligraficznych linii przewodnich, „zamykających” enklawy układów geometryzujących (il. 7) ¹².

¹¹ F. Franckowiak *Krakowski ołtarz dominikanów, Jego treść i wygląd*, „Folia Historiae Artium” XIII, 1977, s. 53-86.

¹² M. Baxandall *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, wyd. 2, New York-London 1981 (wyd. 1: 1980), s. 143-163: *The Period Eye*; s. 191-202: *Veit Stoss of Nuremberg*. Autor posługuje się terminem *Fioritur*, *Florida sculpture* (s. VIII i 151), m. in. na scharakteryzowanie kunsztu Stwosza (s. 202); — J. Kębłowski *Studia nad stylem*

6. *Maria z Dzieciątkiem z Dangolsheim*, ok. 1470.
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



7. *Wit Stwosz Maria z Dzieciątkiem*, pocz.
XVI w. Londyn, Victoria and Albert Museum

Pod koniec XV w. autonomiczność szaty w stosunku do ciała uległa wyraźnemu osłabieniu, a w I poł. XVI w. nastąpił zdecydowany regres draperii ku ciału. Szata, która w procesie geometryzacji przekształciła się w samodzielnie rozpiętą draperię, a w stylu Stwoszewskim, w wyniku wielowarstwowości, całkowicie oderwała się od okrywanego ciała, teraz straciła pęd na zewnątrz wracając ku ciału, by przylgnąć do niego niewielkimi płaszczyznami oddzielonymi od siebie wałeczkowatymi odcinkami, przypominającymi swym układem wystające z ziemi, jak przy pniu drzewa, korzenie (il. 8)¹³. W stosunku do obu faz wcześniejszych wygląda to jak odpływ morza draperii ku rdzeniowi posągu po gwałtownym i burzliwym przyplywie. Owe przylegające do ciała niewielkie płaszczyzny szaty wyrażały nieporadnie chęć dopuszczenia do głosu wypukłych jego części, wciąż jednak je zakrywając.

Styl międzynarodowy, zwany na ziemiach Europy Środkowej pięknym, był dlatego ostatnim stylem o cechach średniowiecznego, łacińskiego uniwersalizmu, że konflikt między ciałem a zasłaniającą je szatą w I poł. XV w. podzielił sztukę europejską na trwałe na południe i północ od Alp. W Italii konkurs na drzwi baptysterium florenckiego (lata 1401/1402), a potem *Dawid* Donatella (ok. 1430 r.), w nawiązaniu do antyku powołały do nowego życia akt (il. 9); szata straciła swoje konstytutywne znaczenie¹⁴. Ziemia włoska wydała ze swego łona renesans, w którym nie było miejsca na kryzys szaty w stosunku do ciała jak na Północy. Szata jest odąd na Południu zawsze podporządkowana ciału.

Jeśli właściwy kryzys sztuki późnogotyckiej rozpoczął się od niszczenia piękna szaty i przekreślenia idealizmu, to sytuacja krytyczna, jaka się wówczas wytworzyła i trwać miała sto bez mała lat, wynikała przede wszystkim z negatywnego stosunku do ciała, jego naturalnego piękna, i w ramach porządku gotyckiego aż do początku XVI w. nie znalazła rozwiązania. Rozwiązanie przynieść mogło tylko przejście na pozycje renesansu, a wszelka połowiczność prowadziła na bezdroża anatomii draperii. Rzecz znamienita, drogą do zmiany nie była sama nagość, bo zmiana wymagała uznania aktu za samodzielny temat artystyczny, przyznania pełnych praw ciału.

Jest, w tych warunkach, paradoksem dziejów sztuki, że w Italii, która nie zaznała późnogotyckiego kryzysu draperii, że właśnie w Italii znaleźli

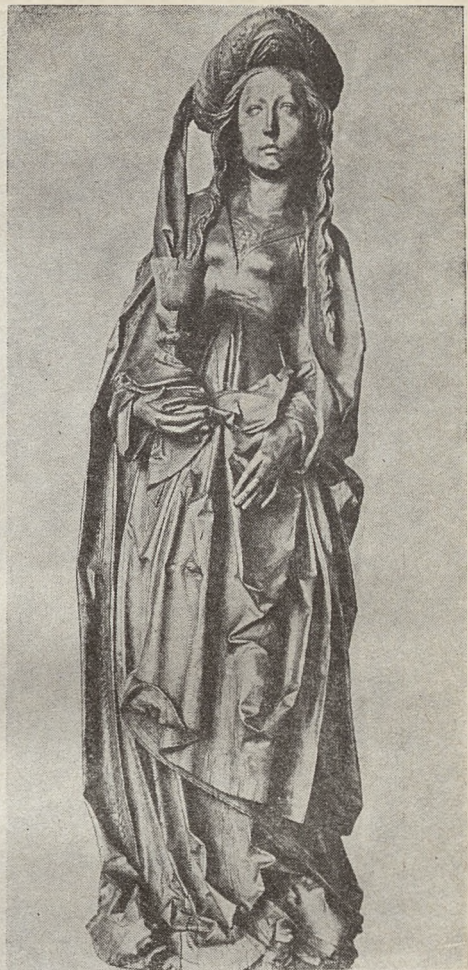
Wita Stosza: O znaczeniu formowania draperii, w: Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji, pod red. A. S. Labudy, Warszawa-Poznań 1986, s. 71-79, «Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki».

¹³ Dobrym przykładem mogą być posągi św. Katarzyny i św. Małgorzaty „powstałe na pograniczu epoki gotyckiej i renesansu”, znajdujące się w Oddziale Sztuki Cechowej Muzeum Narodowego w Krakowie, które opublikowali F. Kopera, J. Kwiatkowski *Rzeźby z epoki średniowiecza i Odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931, s. 29-31, nr 35 i 36 z il. — A. Olszewski w katalogu wystawy *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572*, 8. Mai — 2. November 1986, Schallaburg 1986, s. 284-285, nr 106-107, datuje je zbyt wcześnie: na lata ok. 1480-1490.

¹⁴ R. Krautheimer, T. Krautheimer-Hess *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, s. 31-49; — H. W. Janson *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, I, tabl. 112-120; II, s. 77-86.

8. Tilman Riemenschneider *Św. Barbara*, 1510-
-1520. Monachium, Bayerisches Nationalmuseum

8th. Jag



9. Donatello *Dawid*, ok. 1431. Florencja, Museo
Nazionale



10. Michał Anioł, krucyfiks z S. Spirito we Florencji, przed 1496. Florencja, Casa Buonarroti

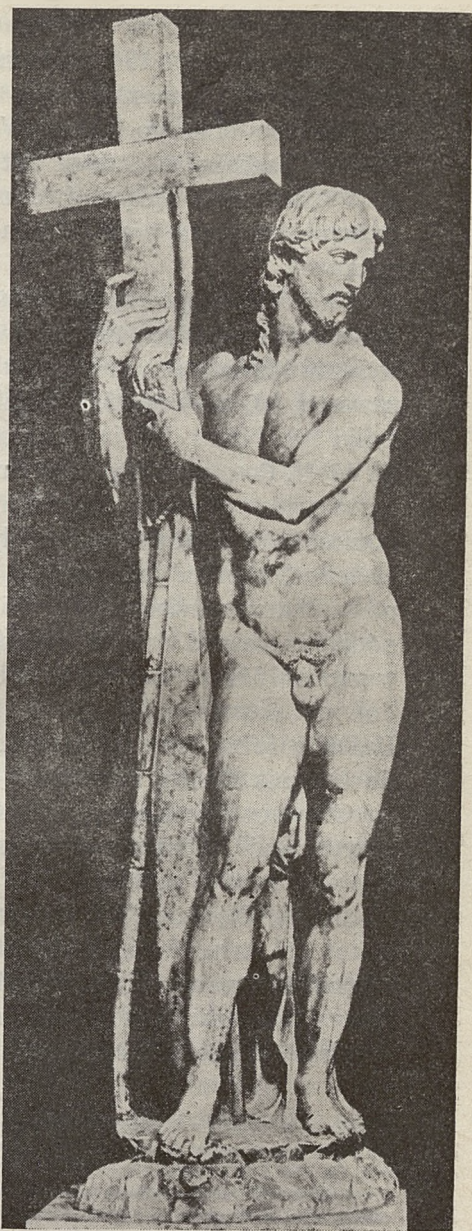
się artyści, którzy — świadomie lub nieświadomie — wyciągnęli z tego kryzysu, jak się wydaje, ostatnie ideowe konsekwencje. Jednym z nich był Michał Anioł. Dał zaś temu świadectwo w przedstawieniu uwielbionego ciała Chrystusa.

Po raz pierwszy uczynił to niejako nieśmiało w drewnianym krucyfiksie z Santo Spirito we Florencji, obecnie w Casa Buonarroti (il. 10)¹⁵.

¹⁵ M. Lisner, w: „Kunstchronik” 16, 1963, s. 1-2; — Ch. de Tolnay *Michel-Ange*, Paris 1970, s. 234, nr 3, fig. 13, «Images et Idées»; — F. Hartt *Michel-Ange, toute la sculpture*, Paris-New York 1971, s. 56-61, nr 3, fig. 48-54; patrz także Ch. de Tolnay *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi Michelangeloeschi*, „Accademia Nazionale dei Lincei” CCCVIII, 1971, 153 (*Problemi attuali di scienza e di cultura*), s. 18-19, tabl. XXXIII.

Do wcześniejszych wyobrażeń Chrystusa bez perizonium na krzyżu należą w sztuce włoskiej Quattrocenta m. in. trzy krucyfiksy we Florencji: Filippa Brunelleschiego, 1425-ok. 1430, w kaplicy Gondich przy S. Maria Novella;

11. Michał Anioł *Zbawiciel z narzędziami*
Męki, 1520-1521. Rzym, S. Maria sopra
Minerva



12. Michał Anioł *Pietà Rondanini*, 1564.
Mediolan, Castello Sforzesco

O tym dziele Michała Anioła wspomniał Condivi w 1553 r.¹⁶ Rzeźba, wys. 138 cm, szer. 134 cm, odnaleziona po wiekach przez Margrit Lisner w 1963 r. w pomieszczeniach klasztoru, niegdyś eremitów, przy tymże kościele, powstała po śmierci Wawrzyńca Medyceusza (zm. 1492), a przed 1496 r. Zaskakującą rzeczą jest brak przepaski biodrowej, całkowita nagość Chrystusa, będąca, być może, bezpośrednim wyrazem przeprowadzanych wówczas przez Michała Anioła sekcji zwłok i studiów anatomicznych.

Nagość taka powtórnie występuje w marmurowym posągu Zbawiciela z narzędziami Męki, zwanym posągiem Chrystusa Zmartwychwstałego, w Santa Maria sopra Minerva w Rzymie, wykonanym na podstawie umowy zawartej 14 czerwca 1514 r. między Bernardem Cencio, kanonikiem bazyliki Św. Piotra, Maria Scapuccim i Metello Varim a Michałem Aniołem (il. 11)¹⁷. Posąg ten, wys. 205 cm, jest owocem dwukrotnie podejmowanego przez artystę wysiłku twórczego. Pierwsza wersja, rozpoczęta w 1516 r., poniechana z powodu czarnej żyły na twarzy Chrystusa, ofiarowana w 1522 r. Metello Variemu, dziś uchodzi za zaginioną. W drugiej połowie 1519 r., po uzyskaniu zamówionego w 1518 r. nowego bloku marmuru, Michał Anioł podjął pracę nad drugim posągiem, który w kwietniu 1520 r. ukończony, w marcu 1521 r. odesłany został do Rzymu. Gdy pomocnik Pietro Urbano dokonał niezręcznego retuszu, Michał Anioł zwolnił go i zwrócił się do Federica Frizzi, aby poprawił i wykończył dzieło, ale i sam przyłożył ręki do nadania rzeźbie ostatecznej postaci.

Chrystus wyobrażony został, gdy stojąc — nagi, w kontrapoście — przytrzymuje oburącz *arma passionis*: wysoki krzyż o krótkich ramionach, trzcinę, sznur i gąbkę. I tym razem Zbawiciel występuje bez przepaski biodrowej. Zlecenie z 1514 r. brzmiało, żeby figura Chrystusa była „grande, quanto el naturale, ignudo, ritto, con una croce in braccio, in quell'attitudine che parra al ditto Michelagnolo”. *Ignudo*, czyli nagi, ale czy wyklucza to perizonium? W każdym razie Michał Anioł tak ujął Zmartwychwstałego Męża Bolesci.

Michelozza, 1435-1440, w S. Niccolò Oltrarno; przypisywany Donatellowi, ok. 1450, w klasztorze di Bosco ai Frati w S. Piero a Sieve, reprodukowane ostatnio w: *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, a cura di A. Ph. Darr e G. Bonsanti, Firenze 1986, s. 107-108, nr 5; s. 186-187, nr 65; s. 174-175, nr 59.

¹⁶ *Das Leben des Michelangelo Buonarroti geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Zum ersten Male in deutsche Sprache übersetzt durch Rudolph Valdeck*, Wien 1874, s. 18-19, rozdz. XIII, «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance...» herausg. von R. Eitelberger v. Edelberg.

¹⁷ H. Thode *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, III: *Der Künstler und seine Werke*, 2, Berlin 1912, s. 529-539; — Ch. de Tolnay *Michelangelo*, III: *The Medici Chapel*, wyd. 2, Princeton 1970 (1 wyd.: 1948), s. 89-95, fig. 68-70; — L. Goldscheier *Michelangelo, Paintings, Sculptures, Architecture*, wyd. 4, London 1963 (1 wyd.: 1953), s. 16, fig. 155-157; — Hartt, op. cit., s. 164-167, nr 16, fig. 153-158. Patrz także H. Schrade *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngeschichte und Gestaltungsformen*, II: *Die Auferstehung Christi*, Berlin-Leipzig 1932, s. 272-274, który określa rzeźbę Michała Anioła jako „die erste nachantike Aktfigur“! G. Schiller *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, s. 217, fig. 704: „Die antike Nacktheit des Körpers Christi ist künstlerisch begründet. Michelangelo überträgt das Schönheitsideal der antiken Plastik auf das Christusbild“. Autorka omawia dzieło Michała Anioła w rozdziale poświęconym Chrystusowi Bolesnemu (*Arma Christi — Schmerzensmann*), ale wspomina o nim również w t. 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, s. 87.

Po raz ostatni ukazał Michał Anioł nagość Chrystusa w tzw. *Piecie Rondanini* (w Castello Sforzesco w Mediolanie), będącej indywidualnym przetworzeniem przez artystę tematu Imago Pietatis i Trójcy Św. typu *Gnadenstuhl* (il. 12)¹⁸. Rzeźba odkuta w marmurze, wys. 195 cm, przedstawia ciało martwego Chrystusa podtrzymywane przez stojącą za nim z tyłu Marię. Od obu poprzednich aktów różni się rezygnacją z osiągnięcia ideału fizycznego piękna w sposób zgoła dla dotychczasowej twórczości Michała Anioła nietypowy.

Od czasów Thodego w wyobrażeniach nagiego Chrystusa Michała Anioła podkreśla się rysy antycznego herosa o doskonałej budowie pięknego ciała¹⁹. Odnosi się to przede wszystkim do *Chrystusa Zmartwychwstałego* z Santa Maria sopra Minerva, ale także do *Chrystusa Sędziego* w scenie Sądu Ostatecznego w kaplicy Sykstyńskiej.

Dawid Summers, analizując posąg z Santa Maria sopra Minerva, zwraca uwagę, że „jako pierwszy zmartwychwstały jest Chrystus pełnym i przemienionym człowiekiem”²⁰. Aby uzasadnić doskonałe, witruiwiańskie proporcje posągu Michała Anioła amerykański historyk sztuki powołuje się na św. Augustyna (*De civitate Dei* 20, 20-30), jednakże nie pyta, dlaczego Chrystus jest nagi, tak jak nie zastanawia się nad nagością Zbawiciela w *Piecie Rondanini*. A przecież należy postawić to pytanie; wydaje się zaś, że odpowiedzi na nie szukać należy w tekście *Księgi Rodzaju*.

Chrystus, Logos, na którego obraz i podobieństwo stworzony został w Raju Adam, jako człowiek poniósł śmierć na krzyżu, aby odkupić upadłą ludzkość, a zmartwychwstając pokonał śmierć, dlatego więc uwielbione ciało Zbawiciela miałyby zakrywać przepaska biodrowa? „Nagość” pokonującego śmierć Chrystusa jest „nagością” Adama i Ewy przed Grzechem Pierworodnym. „Nagością” w cudzysłowie właśnie dlatego, że poprzedzającą Grzech Pierworodny, i nagością Dnia Ostatniego.

Adam i Ewa swojej nagości przed popełnieniem grzechu nie dostrzegali, gdyż nie istniała ona w ich świadomości: „Erat autem uterque nudus, Adam scilicet et uxor ejus et non erubescabant” (Gen. 2, 25). Uświadomili ją sobie dopiero po grzechu: „Et aperti sunt oculi amborum: cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficum, et fecerunt sibi peri-

¹⁸ Goldscheider, op. cit., s. 22, fig. 265-267; — Ch. de Tolnay *Michelangelo*, V: *The Final Period*, Princeton 1960, s. 85-92, 154-157, fig. 88-95; — tenże *Michel-Ange*, s. 176-177 i 257, nr 51; — Hartt, op. cit., s. 290-300, nr 36, fig. 305-314, tabl. 17. O temacie Imago Pietatis patrz ostatnio H. Belting *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

¹⁹ Thode, op. cit., tu zvl. s. 538-539; — W. Kozicki *Michał Anioł*, Lwów-Warszawa 1908 («Nauka i Sztuka» VIII), s. 116-118; „Chrystus z Santa Maria sopra Minerva nie jest Chrystusem katolickim. To Chrystus-Apollo”; — de Tolnay *Michelangelo*, III, s. 91: „An Apollonian nude figure of noble proportions...”; — J. St. Pasierb *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1969, s. 85: „Chrystus w sztuce Odrodzenia jest piękny z dwóch powodów: jako prawdziwy i najpełniejszy człowiek, jako heros reprezentujący człowieczeństwo w najwyższym wymiarze i jako Bóg, którego boska natura udzielała ludzkiej blasku swej doskonałości”. Por. też N. Himmelmann *Nuditù ideale. Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 2: *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, s. 199-278 (tu s. 217, fig. 220), «Biblioteca di Storia dell'Arte» Nuova Serie 2.

²⁰ D. Summers *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, s. 393-396, 536 przyp. 15.

zomata” (Gen. 3, 7). Stwórca sporządził wtedy dla nich odzienie: „Fecit quoque Deus Adae et uxori ejus tunicas pelliceas et induit eos” (Gen. 3, 21).

Jak zaświadcza Condivi, „z wielką żarliwością i uwagą czytywał Michał Anioł *Pismo Święte*, tak *Stary* jak i *Nowy Testament* obok dzieł tych, którzy się obydwoma zajmowali...”²¹. Koncepcja nagości uwielbionego ciała Chrystusa nurtowała Michała Anioła od samego początku jego twórczości i tej koncepcji pozostał wierny zarówno w *Sądzie Ostatecznym*, namalowanym dla Klemensa VII i Pawła III (1534-1541)²², jak i w licznych rysunkach późnego okresu przedstawiających Chrystusa Ukrzyżowanego i Chrystusa Zmartwychwstałego²³. Wszak w ludzkim ciele objawia się najpełniej Boże piękno:

Nè Dio, sua grazia, mi si mostra altrove
Più che'n alcun leggiadro e mortal velo
E quel sol amo, perchè in lui si specchia²⁴.

Wyobrażając Chrystusa nagiego w Santo Spirito we Florencji, w Santa Maria sopra Minerva i nawet w niedokończonym dziele, jakim pozostała *Pietà Rondanini*, Michał Anioł uprawomocnił w sztuce chrześcijańskiej nagość jako akt, usuwając tym samym źródło ideowe konfliktu między draperią a ciałem. W ten sposób dopiero przezwyciężony został niejako i ostatecznie zakończony długotrwały kryzys w sztuce późnego średniowiecza.

²¹ *Das Leben des Michelangelo Buonarroti geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi*, s. 88, rozdz. LXV.

²² Gdy Paolo Veronese, wezwany przed Trybunał św. Inkwizycji 18 lipca 1573 w sprawie niestosowności w obrazie *Uczta u Szymona* z klasztoru SS. Giovanni e Paolo w Wenecji, powołał się na nagie postacie Chrystusa, Marii, św. Jana, św. Piotra i Niebiańskiego Dworu w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej, usłyszał w odpowiedzi, że w scenie Sądu Ostatecznego nie ma potrzeby malowania szat, bo nie są one wówczas w ogóle przewidziane, i że w owych nagich postaciach nie ma niczego, co by nie było natury duchowej. Patrz *A Documentary History of Art*, selected and ed. by E. G. Holt, II: *Michelangelo and the Mannerists: The Baroque and the Eighteenth Century*. Garden City 1958 (1 wyd.: 1947), s. 65-70; — *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500-1600*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 394-400.

²³ *Drawings by Michelangelo in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, The Ashmolean Museum, The British Museum and other English collections: An Exhibition held in the Department of Prints and Drawings in the British Museum 6th February to 27th April 1975*, London 1975, s. 45-50, nr 42-47 (*Chrystus Zmartwychwstały*), s. 147-152, nr 178-183 (*Chrystus na krzyżu*). Patrz także Schrade, op. cit., s. 264-272.

²⁴ K. Frey *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, Berlin 1897, CIX, 105; — A. Blunt *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1962, s. 69; *To Cavalieri, 1536-1546*; w tłumaczeniu polskim: „Nawet Bóg, Jego Łaska, nie objawia mi się doskonalej niż pod powabną i śmiertelną powłoką cielesną, i ją tylko kocham, ponieważ w niej się On odbija jak w zwierciadle” (przekład mój, L. K.).

pozytywny stosunek Michała Anioła do nagiego ciała ludzkiego teologicznie uzasadnił J. O'Malley *The Theology behind Michelangelo's Ceiling*, w: *The Sistine Chapel*, New York 1986, s. 92-148.