

Lech Kalinowski

## DWIE OSIE MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH GIOTTA W CAPPELLA DELL'ARENA W PADWIE

Odmienne niż bywa w średniowiecznym malarstwie ściennym na Zachodzie, dyspozycja fresków Giotto na ścianach kaplicy Scrovegnich w Padwie nie odpowiada zasadzie odrębności i samodzielności ikonograficznej każdej z czterech ścian wnętrza, całość bowiem malowideł – pomijając sklepienie i wyłączając prezbiterium – podporządkowana jest dwóm osiom głównym dyktującym porządek następowania po sobie pięćdziesięciu sześciu jednostek scenicznych z pięćdziesięcioma pięcioma tematami: osi podłużnej i osi okrążającej trzykrotnie wnętrze<sup>1</sup>.

Wejście do kaplicy, prowadzące przez prostokątny otwór w ścianie zachodniej, uruchamia oś poziomą, biegnącą wzdłuż prostokątnego w rzucie wnętrza ku wschodowi, gdzie w górnej części ściany tęczowej, pod sklepieniem, w półkuliście zamkniętym polu szczytowym przedstawiony jest akt zawiązania dzieła zbawienia ludzkości przez Boga Stwórcę (il. 1). Namalowany na drewnianej desce zakrywającej wejście do prze-

---

<sup>1</sup> Z bardzo bogatej bibliografii o Giotcie i jego freskach w Padwie w Cappella dell'Arena wymieniam następujące prace, z których przyszło mi korzystać w niniejszym tekście: *The Arena Chapel Frescoes*. Edited by J. Stubblebine, New York, London 1969; *Giotto as a Historical and Literary Figure. Miscellaneous Specialized Studies*. Edited with Introductions by A. Ladis University of Georgia, New York and London 1998, 2. *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*; C.E. Gilbert, *Giotto (di Bondone)* [w:] *The Dictionary of Art*, 12, London, New York 1998, s. 681–696; A. Mueller von der Haegen, *Giotto di Bondone um 1267–1337*, Köln 1998.

O programie malowideł Giotto w Cappella dell'Arena w Padwie piszą: U. Schlegel, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” XX, 1957, s. 125–146; M. Thomas, *Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle: Erläuterungen zum paduanischen „Lignum Vitae” anhand theologischer Quellen*, „Franziskanische Studien” 57, 1975, s. 47–96; A. Derbes und M. Sandona, *The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua* [w:] *Giotto as a Historical and Literary Figure*, 2, s. 396–415; L. Jacobus, *Giotto's Design of the Arena Chapel, Padua* [w:] *Giotto as a Historical and Literary Figure*, 2, s. 349–356; M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative Mural Decoration in Italian Churches 431–1600*, Chicago and London 1990, s. 43–49; S.G. Mieth, *Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen 1991, Univ. Diss. 1990 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, herausgegeben von U. Hausmann und K. Schwanger, Band 12); L. Jacobus, *Giotto's design of Arena Chapel, Padua*, „Apollo” 142, Dezember 1995, 2, s. 37–42; A. Derbes and M. Sandona, *Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Chapel in Padua*, „The Art Bulletin” CXXX, June 1998, s. 274–291.

strzeni strychowej nad prezbiterium, Bóg w rozmowie z gronem anielskim podejmuje decyzję o zrealizowaniu przyjscia na świat Zbawiciela<sup>2</sup>.

W następstwie tej decyzji rozpoczynają się na ziemi dzieje Syna Bożego Wcielonego. Dzieje te poprzedza prolog w dwunastu scenach, namalowanych po stronie południowej i północnej nawy. Na ścianie południowej, podzielonej na trzy pasma, narracja, przeniesiona uskokiem z łuku tęczowego, posuwa się ku zachodowi bezpośrednio od łuku tęczowego sześcioma scenami z życia Joachima i Anny w górnym pasie. Scenami tymi są: *Wypędzenie Joachima ze świątyni*, *Joachim wśród pasterzy*, *Zwiastowanie Annie*, *Joachim składający na ołtarzu ofiarę*, *Sen Joachima* i *Spotkanie Joachima z Anną pod Złotą Bramą*.

Po hiatusie wypełnionym *Sądem Ostatecznym* na ścianie zachodniej, narrację kontynuuje na ścianie północnej, w kierunku od zachodu na wschód, sześć kolejnych scen z życia Marii: *Jej Narodziny*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Modlitwa młodzieńców starających się o rękę Marii*, *Zaślubiny Marii z Józefem* i *Wprowadzenie do domu Józefa w orszaku weselnym*, dochodzące do łuku tęczowego.

Pod cyklem wymienionych sześciu scen z życia Joachima i Anny oraz sześciu z życia Marii rozwija się cykl chrystologiczny w dwunastu scenach na obu ścianach nawy: południowej i północnej, poprzedzony na ścianie tęczowej sceną *Zwiastowania Marii* z postaciami Gabriela i Marii w osobnych polach oraz sceną *Nawiedzenia Elżbiety przez Marię*, umieszczoną poniżej postaci Marii. W skład jego wchodzi na ścianie południowej, idąc ku zachodowi: *Narodziny Jezusa*, *Hold Trzech Króli*, *Ofiarowanie Dzieciątka w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Rzeź Niewiniątek*, a na ścianie północnej, od zachodu na wschód: *Chrystus nauczający w świątyni*, *Chrzest Chrystusa*, *Gody w Kanie*, *Wskreszenie Łazarza*, *Wjazd do Jerozolimy* i przy łuku tęczowym *Wypędzenie przekupniów z świątyni*.

Z kolei scena z *Judaszem otrzymującym od arcykapłana srebrniki*, namalowana poniżej postaci Gabriela w scenie *Zwiastowania Marii* na ścianie tęczowej, prowadzi przeskokiem na ścianę południową, gdzie następują po sobie ku zachodowi: *Ostatnia Wieczerza*, *Umycie nóg Apostołom*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem* i *Biczowanie*, a na ścianie północnej ku wschodowi: *Droga Krzyżowa*, czyli *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Oplakiwanie*, *Noli me tangere*, *Wniebowstąpienie* i *Zesłanie Ducha Świętego* przy ścianie tęczowej.

Scena *Zesłania Ducha Świętego* odpowiadająca *Rozesłaniu Apostołów* dopełnia malarsko dzieła Odkupienia, a kończąc cykl chrystologiczny, zmusza niejako do zwrócenia się ku wyjściu, którym jest pełniący podwójną funkcję otwór wejściowy w ścianie zachodniej, nad którym dominuje monumentalny *Sąd Ostateczny* (il. 2).

*Sąd Ostateczny* jest jedną wielką samodzielną kompozycją złożoną z kilku tematów cząstkowych, jak: *Aniołowie zwijający Kosmos*, więc Słońce i Księżyc, po bokach trójdzielnego okna gotyckiego, symbolizującego Trójcę Świętą; poniżej, z obu stron, *Chóry Anielskie*; przede wszystkim Chrystus Sędzia z rozłożonymi szeroko ramionami zamknięty mandorłą trzymaną przez Aniołów (il. 5) oraz wielki Krzyż i *Arma Christi*,

<sup>2</sup> G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 1, Gütersloh 1966, s. 243, fig. 16; H.M. Thomas, *Giotto's „Ratschluss der Erlösung“ in der Arenakapelle von Padua*, „Franziskanische Studien. Vierteljahresschrift“ 73, 1991, s. 1–14; M. Aronberg-Lavin, s. 45, 48, 307, przypis 15, gdzie autorka wyjaśnia liturgiczną funkcję tablicy ruchomej.

a przy Chrystusie Sędzim – Maria w akcie intercesji, Apostołowie siedzący z obu stron jako asesorzy sądowi i *Donator* klęczący z modelem kaplicy.

Dekorację ściany zachodniej poniżej *Sądu Ostatecznego* dopełniają cztery prostokątne płyty marmoryzowane, po dwie z każdej strony otworu wejściowego, zamkniętego łukiem w kształcie odcinka koła. Płytkom tym odpowiadają podobne wielkością i kształtem płyty, namalowane na tej samej wysokości (więc u dołu) ścian bocznych, sugerując rodzaj muru.

**Bibl. Jęg.**

Odczytanie i analiza *Sądu Ostatecznego* zatrzymuje wzrok wychodzącego z kaplicy i równocześnie po raz drugi uruchamia oś poziomą, jak przy wejściu do kaplicy. Oś ta tym razem wyznaczona jest i podkreślona dwoma szeregami postaci malowanych *en grisaille*, jakby były rzeźbione, rozmieszczonych na tle płyt „muru” zamykającego od dołu ścianę północną i południową, w porządku ikonograficznym idąc od wschodu ku zachodowi<sup>3</sup>. W ten sposób wychodzący kroczy między przeciwstawnymi sobie personifikacjami: po swej stronie prawej, na ścianie północnej – *Grzechów Głównych*, czyli *Występków*, a po stronie lewej, na ścianie południowej – *Cnót*. Odpowiadającymi sobie parami są: *Stultizza* i *Prudenza*; *Inconstanza* i *Fortitudo*; *Ira* i *Temperanza*; *Ingiustizia* i *Giustizia*; *Infidelita* i *Fides*; *Invidia* i *Carità*; *Disperazione* i *Speranza*. U stóp *Sądu Ostatecznego* przypadają więc: *Rozpacz* (il. 8), poniżej wiszącego na własnych wnętrznościach Judasza, i pod zbawionymi – *Nadzieja* (il. 7)<sup>4</sup>.

Malowane *en grisaille* *Występki* i *Cnoty* tworzą obrazowy moralitet pouczający wychodzącego o owocach Zbawienia i zgubnych skutkach ich odrzucenia. Osi poziomej ze wschodu na zachód, wyznaczonej w ten sposób „na ziemi” odpowiada *à rebours* oś pozioma z zachodu na wschód, biegnąca pod sklepieniem kaplicy na poziomie nieba i spraw niebieskich. Oś liturgiczną kaplicy wschód-zachód unaocznia na koniec perspektywicznie poprawne rozmieszczenie na łuku tęczowym gotyckich *coretti*<sup>5</sup>: pod sceną *Nawiedzenia* i pod przedstawieniem *Judasza otrzymującego srebrniki*<sup>6</sup>, na osi Gabriela i Marii w scenie *Zwiastowania*, oddzielonych od siebie półkolistym otworem łuku tęczowego w symetrycznym układzie. Punkt prawidłowego widzenia obu skrótów przypada na osi podłużnej kaplicy w samym środku nawy. Oś liturgiczna pozioma zyskuje w ten sposób artystyczną nadrzędność w kształtowaniu przestrzeni.

Jeśli *Sąd Ostateczny* w swej strukturze realizuje układ i odczytywanie jego tematu od góry do dołu, w ramach samodzielnej, zamkniętej kompozycji, podobnie jak dzieje się na ścianie łuku tęczowego, to pozostałe malowidła na ścianie południowej i północnej, prowadzone w trzech pasach o nieprzerwanym ikonograficznym następcie scen, urzeczywistniają zasadę potrójnego okrążania wnętrza wzdłuż spiralnej osi,

<sup>3</sup> O technice *en grisaille* w przedstawieniach *Cnót* i *Występków* w Cappella dell'Arena w Padwie patrz: J. Tripps, *Giotto an der Mauer des Paradieses. Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lastercyklus der Arena-Kapelle zu Padua*, „Pantheon” LI, 1983, s. 188–196; R. Steiner, *Paradoxien der Hachahrung bei Giotto: Die Trauben des Zeuxis, Formen künstlerischer Wirklichkeitsneigung*, hr. v. Hans Körner, Constanz Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Schriftleitung Hans Körner, „Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste” II, München 1990, s. 62–85; M. Krieger, *Die niederländische Griseimalerei des 15. Jahrhunderts, Bemerkungen zu neuerer Literatur*, „Kunstchronik” 12, Dezember 1996, s. 575–588 (o personifikacjach Giotta na s. 584).

<sup>4</sup> B. Cole, *Virtutes and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes* [w:] *Giotto as a Historical and Literary Figure*, 2, s. 369–416; G. Czarnecki, *The Significance of Judas in Giotto's Arena Frescoes* [w:] *Giotto as a Historical and Literary Figure*, 2, s. 207–220.

<sup>5</sup> M. Aronberg-Lavin, s. 49–50, Plate 5.

<sup>6</sup> Jak wyżej przypis 4.



przy stopniowym zstępowaniu o stopień niżej, jak w systemie malowideł bizantyńskich, którego stosowanie wielokrotnie ukazywała Prof. Anna Różycka Bryzek w pracach o malowidłach bizantyńskich – poczynając od wykazującego wpływu bizantyńskie Castelseprio (wiek VIII) i bizantyńsko-ruskich w Polsce<sup>7</sup>.

Nasuwa się pytanie o genezę zastosowania przez Giotta zasady okrążania wnętrza kaplicy pasami malowideł. Wydaje się, że poprawna odpowiedź wymaga odwołania się do mozaikowej dekoracji kopuły nad baptysterium we Florencji<sup>8</sup>. Na dekorację tę składają się cztery zespoły scen biblijnych, rozmieszczonych pasami pod ośmioboczną latarnią (il. 3, 4)<sup>9</sup>.

Bezpośrednio pod lukami „niebieskiego namiotu” (niem. *Himmelszelt*) stoją chóry anielskie, każdy reprezentowany przez dwa anioły. Ich procesyjny orszak zaczynający się na wschodzie, z dwóch stron zbliża się do Stwórcy stojącego w polu zachodnim w otoczeniu serafinów i cherubinów, najwyższych hierarchii anielskich w porządku Dionizego Pseudo-Areopagity. Poniżej aniołów, w pięciu przesklepkach (niem. *Gewölbekappen*) następują od północy ku południowi cztery biblijne cykle: więc cykl *Stworzenia świata*; cykl poświęcony dziejom egipskiego Józefa jako starotestamentowej prefigury Chrystusa; cykl chrystologiczny od *Dzieciństwa* po *Mękę*; wreszcie cykl poświęcony życiu św. Jana Chrzciciela, bezpośredniego starotestamentowego poprzednika Chrystusa i patrona baptysterium.

Poza cyklem pierwszym pozostałe liczą po piętnaście pól oddzielonych kolumnami, uporządkowane po trzy sceny w jednym polu. U dołu cykle biblijne zamyka

<sup>7</sup> A. Różycka Bryzek, *Malowidła ściennie w kościele Santa Maria w Castelseprio (Z zagadnień malarstwa pierwszego tysiąclecia)*, „Rocznik Historii Sztuki” III, 1962, s. 115–157, tu ryc. 3: *Schemat malowideł na ścianach apsydy i muru działowego w kościele Santa Maria w Castelseprio*; ryc. 26: *Rekonstrukcja tematów i układu malowideł*; Eadem, *Malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium” II, 1965, s. 47–82; Eadem, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470)*, „Studia do dziejów Wawelu” 3, 1968, s. 175–293; Eadem, *Ikonoografia malowideł ściennych w kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. 412: *Prace z Historii Sztuki*, z. 12, 1975, s. 1; Eadem, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, tu s. 19 i 20; Eadem, *Freski w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000. Patrz także: G.P. Boggetti, G. Chierici, A. de Capitani D’Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948; K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951; Ch.R. Morey, *Castelseprio and the Byzantine „Renaissance”*, „The Art Bulletin” 34, 1952, s. 173–201; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, t. 4); A. Grabar, *L’art byzantin du Moyen Age du VIIIe au XVIe siècle*, Paris 1963; W.N. Łazariew, *Istorija wizantyskoj žywopisi*, t. 1–2, Moskwa 1947.

M. Aronberg-Lavin, s. 27 i 301, przypis 41, analizując porządek narracji w Cappella dell’Arena w Padwie, wprowadza system koncentrycznych pasów, który nazywa wprowadzonym przez siebie terminem *wrapover*, od karolińskiego cyklu malowideł w kościele Świętego Jana w Müstair, w południowej Szwajcarii. System ten, występujący przed XI wiekiem, w pełni rozwinięty zastosowany został w kościele Sant’Angelo in Formis, zbudowanym przez opata Dezyderiusza z Monte Cassino. Nie ulega wątpliwości, że system obiegających wnętrze kościelne koncentrycznymi pasami malowideł, choć wyprowadzony z dekoracji rzymskich bazylik, reprezentuje to, co Vasari nazywa *maniera graeca*.

<sup>8</sup> Diagram rozmieszczenia mozaik w kopule baptysterium we Florencji: G. Marchini, *Il Battistero e Il Duomo di Firenze*, Firenze 1976, s. 22: *Schema dei mosaici della cupola del battistero*; M. Aronberg-Lavin, s. 40 i 41, Diagram II; F.C. Panini, *Battistero San Giovanni*, 2, Modena 1994 (Mirabilia Italiae, Collana diretta da Salvatore Settis), s. 401. Widok mozaik w kopule baptysterium florenckiego: G. Marchini, s. 21; M. Aronberg-Lavin, Plate 4 i fig. 23 na s. 41.

<sup>9</sup> Program przedstawień figuralnych w kopule baptysterium florenckiego: I. Hueck, *Programm der Kuppelmosaik im Florentiner Baptisterium*, Diss. München, Mondorf/Rhein 1962, s. 2–6: *Die szenischen Darstellungen*; G. Marchini, s. 20–27; I. Hueck, *Il Programma dei mosaici [w:] F.C. Panini*, s. 229–263.

dekoracja geometryczna w postaci wielkich czworobocznych płyt marmurowych, obramowanych ciemnymi grubymi liniami, z podobiznami papieży.

Mozaiki kopuły florenckiego baptysterium we Florencji San Giovanni są ważnym świadectwem malarstwa florenckiego przed Giottem i nawet pod wpływem Giotta. Zaczęte około roku 1260 i kończone 1340–1350, mimo centralności wnętrza, w układzie i porządku ikonograficznym skierowane są ku ołtarzowi<sup>10</sup>.

Nasuwa się przypuszczenie, że pasowy, okrążający wnętrze baptysterium we Florencji zespół cykli biblijnych mógł być inspiracją dla pasowego, okrążającego wnętrze zespołu scen w Cappella dell'Arena w Padwie.

Bizantyńska zatem byłaby koncepcja Giotta układu pasowego scen z życia Joachima i Anny oraz z życia Marii i Chrystusa, jak też ikonografia *Sądu Ostatecznego*, umieszczonego naprzeciw ściany tęczowej, a nawiązującego bezpośrednio do *Sądu Ostatecznego* we wnętrzu florenckiego baptysterium, na części kopuły po stronie zachodniej na osi ołtarza. Uderza szczególnie podobieństwo postaci i gestu rąk Chrystusa Sędziego w Padwie (il. 5), do Chrystusa Sędziego we Florencji (il. 6), lewą ręką wykonującego ruch odrzucania potępionych, a prawą dłonią otwartą zwracającego się ku zbawionym<sup>11</sup>.

### Spis ilustracji

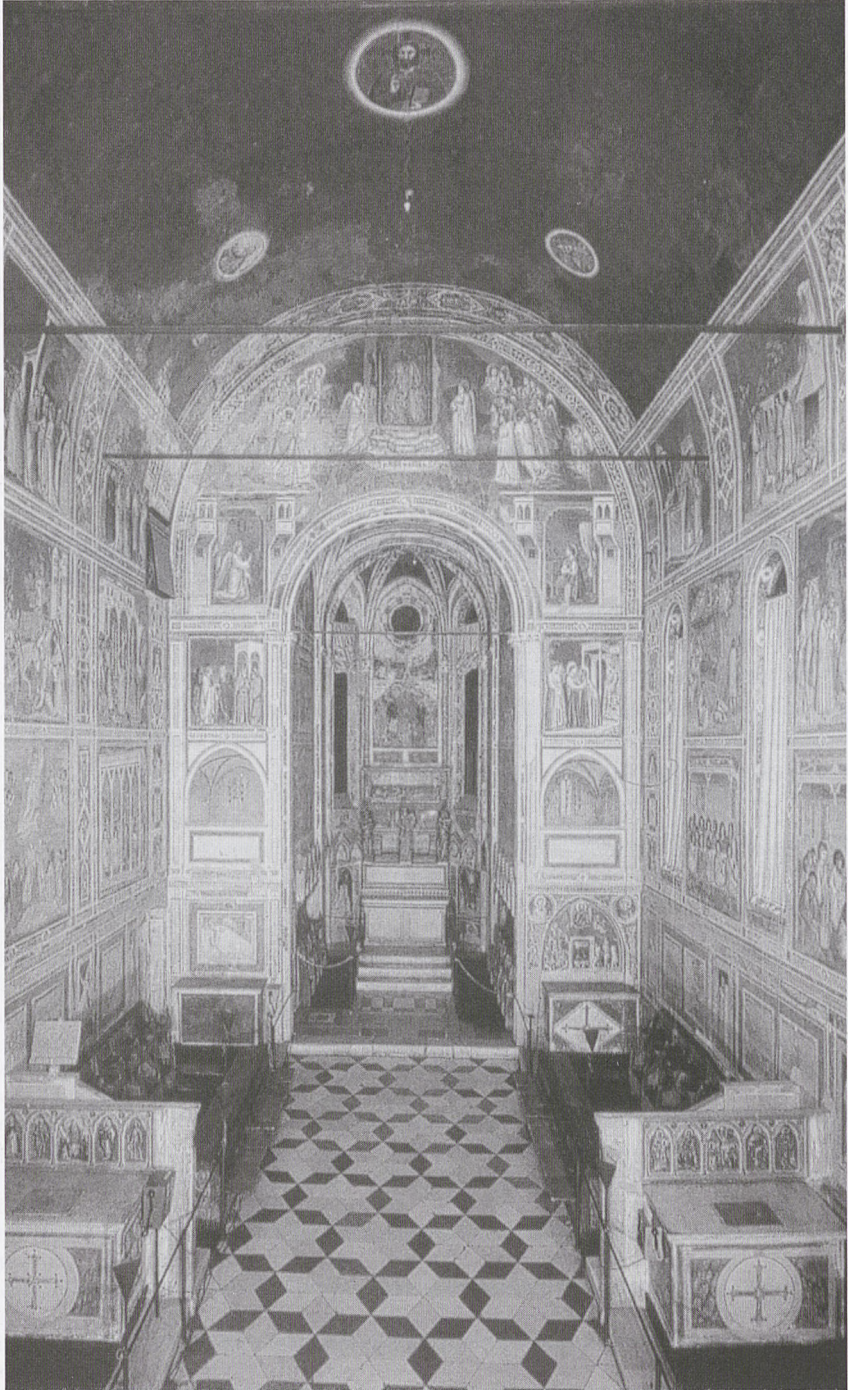
- Il. 1. Padwa, Cappella dell'Arena, widok na wschód
- Il. 2. Padwa, Cappella dell'Arena, widok na zachód
- Il. 3. Florencja, Baptysterium, dekoracja figuralna kopuły
- Il. 4. Florencja, Baptysterium, dekoracja figuralna kopuły, fragment
- Il. 5. Padwa, Cappella dell'Arena, Chrystus *Sądu Ostatecznego*
- Il. 6. Florencja, Baptysterium, Chrystus *Sądu Ostatecznego*
- Il. 7. Padwa, Cappella dell'Arena, personifikacja *Nadziei*
- Il. 8. Padwa, Cappella dell'Arena, personifikacja *Rozpaczy*

<sup>10</sup> I. Hueck, 1962, s. 6–7: *Die Richtung zum Altarraum*. W związku z *Sądem Ostatecznym* i dużą postacią Chrystusa Sędziego w baptysterium w Florencji na dwuosiowość mozaik: centralność i podłużność, zwraca uwagę I. Hueck, s. 29–44: *Die Kompositionsprinzipien der Kuppelmosaiken und ihre Vorstufen*, oraz s. 45–63: *Das Programm der Kuppelmosaiken und sein vermutliches Vorbild*.

<sup>11</sup> B. Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280–1372*, Evanston, San Francisco, London 1976, s. 20–23, Plate 4; M. Aronberg-Lavin, s. 20–23, Plate 4; F. C. Panini, 2, s. 484–486 i 487, fig. 813: *Giudizio Finale (1269–1375 circa)*; fig. 814: *Cristo di Giudizio Finale*.

Za otrzymanie kluczy do padewskiej kaplicy i uzyskanie pozwolenia na przebywanie w niej w celach badawczych składam serdeczne podziękowanie Prof. Francesce Flores d'Arcais i Prof. Catherinie Lamentani. Słowa koleżeńskiej wdzięczności kieruję równocześnie do prof. Sergiusza Michalskiego z Augsburga (i Brunszwiku) za hojną pomoc udzieloną mi w uzyskaniu niezbędnej literatury przedmiotu.





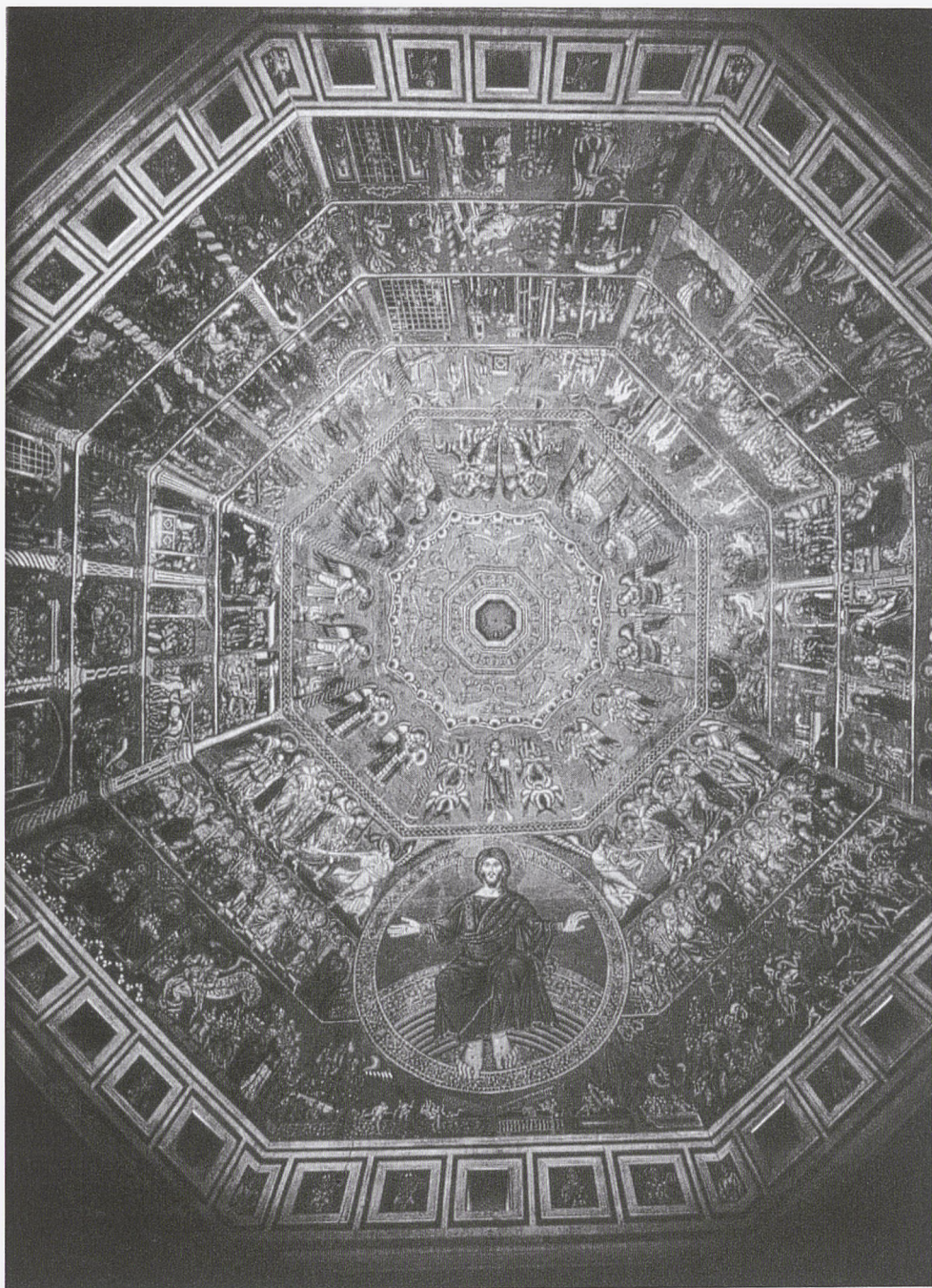
1. Padwa, Cappella dell' Arena, widok na wschód





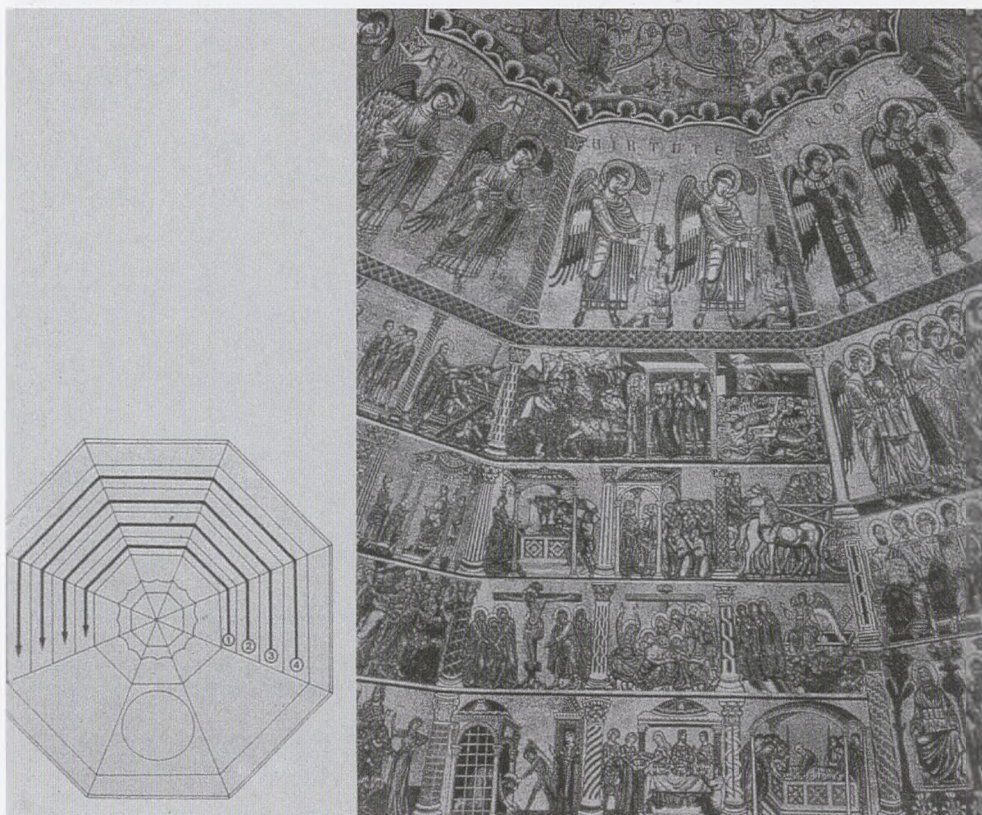
2. Padwa, Cappella dell' Arena, widok na zachód





3. Florencja, Baptysterium, dekoracja figuralna kopuły





4. Florencja, Baptysterium, dekoracja figuralna kopuły, fragment



5. Padwa, Cappella dell' Arena, *Chrystus Sądu Ostatecznego*





6. Florencja, Baptysterium, Chrystus Sądu Ostatecznego





7. Padwa, Cappella dell'Arena,  
personifikacja *Nadziei*



8. Padwa, Cappella dell'Arena,  
personifikacja *Rozpaczy*