

## ŚREDNIOWIECZNE OBRAZY UDREKI

Średniowiecze na Zachodzie musiało czekać na gotyk, aby móc wyrazić precyzyjnie cały wachlarz odczuć psychologicznych i emocji duchowych oraz czerpać z nich obficie różnorakie znaki bólu i udręki. Powab patetyczności spotyka się tutaj z estetycznym doświadczeniem artystów umiejących oddać właściwie dar łez, podobnie zresztą jak dar uśmiechu. Dotychczasowy smak dekoracyjny, przyniesiony artystom z epoki Merowingów przez różnorakie fale inwazji barbarzyńskiej, ustępuje miejsca tradycji humanistycznej.

Oczywiście, zryw karoliński pozwolił malarzom nawiązać pewien kontakt z plastyką antyczną. Nowe jednak formy, wyrażające ducha romańskiego, zaczęły pokrywać przestrzeń i czas, zacierając jedność cielesną, różnorodność fizjonomiczną oraz prawdziwość wyrazu. Jak w tej estetyce, narzucanej przez geometrię i abstrakcję, w tej mistyce, w której Bóg eschatologii fascynuje bardziej od czegokolwiek, wyraża się wylanie łaski lub ekspansja grzechu w człowieku? Czy istnieje jeszcze miejsce na wyrażenie udręki i szczęścia w tych postaciach pochłoniętych kontemplacją i zunifikowanych na skutek braku zróżnicowania ornamentalnego?

W epoce romańskiej uczucie smutku wywołuje się głównie poprzez scenę ukrzyżowania. Po obu stronach krzyża kryją się słońce i księżyc, a Jan i Maryja głęboko się pochylają. Jeśli artyści romańscy nie starali się zgiąć ciała Jezusowego w bólu, a Jego twarzy nadawali poważny wygląd kogoś, nad kim śmierć nie ma władzy, to potrafili przecież oddać równocześnie to nieme cierpienie świadków Jego śmierci. Tragiczne w swym wyrazie оголошение tych scen pozbawionych ozdoby, skrajna czystość gestów — czynią z grupy ukrzyżowania prawdziwy symbol błogosławieństwa uciśnionych i udręczonych, biegun łaski, w którym miejsce centralne zajmuje postać Jezusa — Tego, którego ból nie dosięga. Biegun smutku rozchodzi się na postaciach pobocznych: na ludzkich i kśmichyńskich świadków.

W epoce gotyku ta subtelna równowaga ustępuje miejsca nadmiarowi bólu: uczestniczy w nim Chrystus, Jego ciało jest naznaczone męką, twarz wykrzywiona cierpieniem, oczy zamknięte w chwili, gdy oddaje ducha. Pojawienie się śmierci na twarzy Jezusa narusza symetrię ujęć romańskich, w których boska po-

waga Ukrzyżowanego wyrównuje poniekąd udrekę ludzi i nadaje jej sens. Gdy chodzi o świadków, to mnożą się oni teraz znacznie. Maria Magdalena towarzyszy często Maryi w Jej łzach i bólu. Nic natomiast nie przywodzi na pamięć, w tych wyobrażeniach, błogosławieństwa płaczących: boski biegun, który ukazywał dotąd ucisk w szczęściu, ustąpił miejsca wypowiedzi czysto cierpięniczej.

Jeśli boleść duchowa wiązała się głównie z kontemplacją krzyża, to artyści średniowieczni starali się ją wyrażać na różne sposoby: poprzez płacz matek dzieci pomordowanych niewinnie przez Heroda, względnie przez jakiś bolesny epizod z życia świętych. Zdumiewające w swej wymowie malowidło ściennie w krypcie Tavant w Indre-et-Loire (Francja), pochodzące z pierwszej połowy XII w., przynosi godną uwagi nowość w tej dziedzinie. Program ikonograficzny tej romańskiej całości jest obecnie dość enigmatyczny, albowiem zbyt wiele braków uniemożliwia spójne jego odczytanie. Na każdym gzymsie widnieją sceny, najczęściej ukazujące postacie samotne, na podstawie których można by mniemać, iż chodziło tu o przedstawienie walki wad z cnotami. Niezależnie od tego, czy tak jest faktycznie, można stwierdzić, że tragedia odmalowuje się tu, na tych ciemnych ścianach, w kolorach ochry, bliskich ziemi i związanej z nią walki: obrazy konfrontacji lub cierpienia, zwłaszcza gdy chodzi o Adama i Ewę, którzy pracują: on przy kopaniu, a ona przy kądzieli. Przed nimi niewiasta zginająca się w bólu. Czy to Maryja, przeniknięta do głębi lękiem na widok ukaranej tak ciężko ludzkości? Nie jest to wykluczone. Jak patetyczną postać przenika jakby dreszcz, który draży jej pierś, zgina jej kolana, sprawia, że cała się chwieje. Jej wielkie, otwarte ręce wyciągają się w bezsilnym wzruszeniu. Jeżeli jest to Maryja, tak właśnie przedstawiona, byłaby to rzadkość: cierpi bowiem nie w obliczu krzyża, ale przed ludźmi. Niemniej, ta dziwna i obca na pozór ikonografia ujmuje widza dogłębnie: jest ona obca i dziwna ze względu na siłę wyrazu tego bólu, którego nic nie łagodzi, a do którego artyści romańscy byli raczej mało przyzwyczajeni; jest także dziwna i obca ze względu na samotność tej kobiety, której smutku nic chyba nie usprawiedliwia poza samym tylko spojrzeniem, jakie kieruje ona na pełne trudu i pracy wygnanie ludzkości upadłej.

Tak to wizerunki romańskie, ukształtowane wewnątrz przez kodeksy geometryczne, mogą mimo wszystko znakomicie ukazywać boleść. Skoro zaś podówczas mistyka miała przede wszystkim charakter kontemplacyjny, nie powinno nas dziwić, że artyści starają się także wyrazić na swój sposób błogosławieństwo płaczu. Niemniej napięcie, a nawet sprzeczność zachodząca

między tymi dwoma pojęciami (szczęście — płacz) sprawia, że sam wyraz artystyczny staje się trudny i subtelny i że, siłą faktu, niewielu tylko artystów usiłowało zilustrować Kazanie na Górze: są to: w rzeczy samej — zgodnie z obrazami, jakie się zachowały z tego czasu — miniatury ilustrujące pisma duchowe mniszki Hildegardy z Bingen oraz mozaiki na jednej z kopuł św. Marka w Wenecji. Jedne i drugie, z różnych tytułów, mieszczą się w kontekście, w którym kontemplacja wysuwa się na czoło, i przedstawiają błogosławieństwa jako etapy życia wewnętrznego, bardziej aniżeli postawy nastawienia czy uczucia.

Obrazy drabiny mistycznej, której szczeble przybliżają człowieka mniej lub bardziej do Boga, względnie wizja kręgów koncentrycznych, których ośrodkiem jest Chrystus<sup>1</sup>, są na ogół sposobem ukazywania stopni<sup>2</sup> poznania Boga. Średniowiecze romańskie lubuje się w klasyfikacjach, w których przeciwstawia się na przykład wady cnotom, panny mądre pannom głupim, albo też hierarchizuje odpowiednio położenie czy stan niewiast, od małżonek po wdowy, a następnie dziewice, względnie świętych, apostołów, wyznawców lub męczenników. Błogosławieństwa są także traktowane jako jedna z takich klasyfikacji.

Ilustracje błogosławieństw można spotkać w każdym z dwóch zachowanych rękopisów *Księgi modlitw* Hildegardy z Bingen. Ta benedyktyńska mniszka z drugiej połowy XII w., której dziełem są pisma wizjonerskie, traktaty medyczne, listy i autobiografia, starała się dawać swym refleksjom podkład wizualny. W najstarszym rękopisie jej *Księgi modlitw* (1180—1190)<sup>3</sup>, znajduje się w kontekście ilustracji biblijnych aż 8 tablic poświęconych Kazaniu na Górze<sup>4</sup>. Osiem błogosławieństw występuje tu analogicznie do ośmiu „biada”: ubogim w duchu przeciwstawia się pysznych, cichym — popędliwych, łaknącym sprawiedliwości — skąpych, miłosiernym — chciwych i złośliwych, ludziom czystego serca — przewrotnych, pokój czyniącym — siejących zamieszki, prześladowanym — prześladowujących.

Sam fakt doboru tych przeciwieństw, których Ewangelie

<sup>1</sup> Oxford, *Bodleian Libr. Lyell 84* (rękopis z północnej Francji, datowany na początek XIII w.). Zob. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, London 1964<sup>2</sup> (1939<sup>1</sup>).

<sup>2</sup> O takich stopniach czy etapach mówią także pisma ówczesne. Por. np. *Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, w: św. Bernard, *Opera*, t. III (wyd. cysterskie), Roma 1963, s. 426 nn.

<sup>3</sup> Monachium (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 935). Wyd. facsimile: E. Klemm, Wiesbaden 1982.

<sup>4</sup> Por. J. Cl. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, ss. 154—172.

wprost nie sugerują, moralizuje niewątpliwie tekst nacechowany, jak się wydaje, wyraźnym działaniem łaski, i to tym bardziej dlatego, że obrazy wpisują się w pismo mistyczne. Gdy chodzi natomiast o systematyczną stronę tych zestawień, to trzeba stwierdzić, iż wiążą się one z retoryką dualistyczną, nacechowaną formalnym przeciwieństwem obrazów: błogosławieństwa są tu bardziej kategoriami klasyfikującymi niż stanami duszy. Podobnie jak w obrazach przeciwstawiających wybranych potępionym lub cnoty wadom, kategorie negatywne znajdują tu wyraz bardziej cielesny: przemoc złych wyraża się podniesieniem pięści, różnoraką zbroją, wykrzywieniem ciała, skrzyżowaniem ramion, grymasami wywołującymi skrzywienie twarzy, najeżonymi lub zwinętymi w pukiel włosami. Natomiast błogosławieni mają jasne, pogodne oblicza i harmonijną postawę, mieszczą się symetrycznie po jednej i drugiej stronie błogosławiącej ich ręki Boga, są dobrze uczesani i ułożeni. Jedynie ubodzy duchem trzymają głowę w ręce, pokój czyniący ściskają się wzajemnie, a uciśnieni płaczą, dając tym samym bardziej zróżnicowany wyraz. Hildegarda nie stara się sprecyzować przedmiotu, który powoduje błogosławieństwo, ani okoliczności, w jakich dochodzi ono do skutku: nadaje im wszystkim wymiar ponadczasowy stanu pozbawionego subiektywności. Nawet miłosierni czy prześladowani, dla których można by bez trudności znaleźć odpowiedni wystrój zewnętrzny, zwłaszcza przy tak typowym dla Hildegardy bogactwie obrazowania, nacechowani są niezachwianą prawie biernością. Jedynie płaczącym artysta przydzielił ostrożnie kilka tradycyjnych oznak smutku: głowa lekko pochylona, opuszczone oczy, jeden trzyma się rękami za głowę, drugi ściska ręce na piersiach.

Ten bardzo umiarkowany sposób wyrazu występuje, oczywiście, także w drugim rękopisie tego samego tekstu, który należy do mentalności gotyckiej. Datowany na rok 1200<sup>5</sup>, nadaje on jednak postaciom pewne, bardziej typowe dla danej kategorii postawy, ubrania, funkcje społeczne i gesty. Bardzo wyraźne jest tu utożsamienie błogosławieństw z cnotami, a przekleństw z wadami. Są to w rzeczy samej czyny, działania, a nie stany podówcześnie opisywane: i tak na przykład miłosierny rozdaje chleb i ubranie ubogim, podczas gdy zły i przewrotny zabija bezbronno człowieka. Udęczeni płaczący siedzą smutni, z głowami w rękach i ze skrzyżowanymi nogami. Ręka Boża już ich nie błogosławi i nie zapisuje ich płaczu w niebiańskim kontekście

<sup>5</sup> Wiedeń (Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod. 2739). Por. E. Klemm, *Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen*, w: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 38 (1978) s. 29—78.

poprzednich błogosławieństw. Samo pojęcie szczęścia zanika tu na rzecz konfrontacji dobra i zła.

W zupełnie innym kontekście występują błogosławieństwa na mozaice św. Marka w Wenecji. Chodzi o kopułę centralną — Wniebowstąpienie. W samym centrum Chrystus zasiada na tronie ustawionym na tarczy kosmicznej. Jego mandorłę unoszą aniołowie, których ciała się zakrzywiają, tworząc wokół Niego krąg pierwszy. Drugi krąg koncentryczny tworzą Apostołowie i Maryja, kontemplujący na stojąco widzenie ukazywane im przez aniołów. Ich ciała, pełne majestatu, podobnie jak przedzielające ich drzewa, stanowią jakby promienie tego gigantycznego koła. W końcu krąg trzeci, z którego wytryska światło, składa się na przemian z okien i postaci alegorycznych. Szesnaście kobiet, których suknie są na przemian jasne i przyciemnione, tworzy procesję złożoną z osób nazwanych po imieniu: *Humilitas*, *Benignitas*, *Compunctio*, *Abstinentia*, *Misericordia*, *Castitas*, *Patientia*, *Modestia*, *Constantia*, *Caritas*, *Spes*, *Fides*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Prudentia*. Każda odznacza się gestem i przymiotem, który ją wyróżnia. Tak np. *Fortitudo* stawia czoła lwu, *Justitia* trzyma szalę... Siedem spośród nich to cnoty starannie pogrupowane: miłość, nadzieja i wiara, a dalej sprawiedliwość, męstwo, umiarkowanie i roztropność. Pozostałe, w liczbie 9, zestrzajają się z błogosławieństwami i trzymają w swych rękach rozwiniętą księgę, w której można dostrzec łaciński tekst danego błogosławieństwa: *Humilitas* (pokora) wskazuje na ubogich w duchu, *Benignitas* (życzliwość, dobroć) — na cichych, *Compunctio* (smutek) — na płaczących, *Abstinentia* — na łaknących, *Misericordia* — na miłosiernych, *Castitas* — na czystych sercem, *Patientia* (cierpliwość) — na budujących pokój, *Modestia* (umiarkowanie, skromność) — na prześladowanych, *Constantia* (stałość) na znieważanych ze względu na Chrystusa. Interesujące nas tutaj błogosławieństwo tych, co płaczą, zostało przedstawione pod postacią niewiasty o zbolalej twarzy, która kładzie ręce na kołnierzu sukni.

To alegoryczne odniesienie cnót i błogosławieństw do tych samych postaci kobiecych, jakby abstrakcyjnych, ta wielka regularność kompozycji oraz dyskretność znaków wyróżniających, chronią całość obrazu przed moralizatorstwem. Ukazanie jakby wcielenia błogosławieństw w zwykłe, codzienne postawy ludzkie — jak to ma miejsce w drugim rękopisie Hildegardy — jest tu raczej odległe, w tych samotnych, wielkich obrazach. Brak jest też wśród nich przekleństw, złorzeczeń. Symbolika oddala te obrazy od moralnego przeciwstawienia cnót i wad, ale także zdaje się je odrywać od tekstu Ewangelii, albowiem artysta wkom-

ponowuje błogosławieństwa w scenę Wniebowstąpienia, usuwając je ze specyficznego dla nich kontekstu Kazania na Górze. Tam jednak, gdzie naruszona zostaje autonomia biblijna, sam duch błogosławieństw otrzymuje nową treść i zwartość poprzez ich związek z tematem widzenia, zaczerpniętym z błogosławieństwa czystości: „błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą”, rozciągniętym tutaj na wszystkie błogosławieństwa.

Kompozycja geometryczna tych koncentrycznych kręgów z umiejętną zmianą form wydłużonych lub wertykalnych, małych lub bardzo majestatycznych, struktura matematyczna, porządkująca te formy od jedyne go Boga po czterech aniołów Go unoszących, a dalej po kolegium apostołskie i cnoty — wszystko to przypomina zasady drogie myślicielom średniowiecznym: emanacji z jedyności do wielości, hierarchii i porządku. Kompozycja kolistą unika pojęć początku i końca, a także następstwa: wszystkie cnoty jawią się jako sobie równe; nie wiadomo także, od której z nich zacząć wyliczanie; niewątpliwie, cnoty kardynalne znajdują się na honorowym miejscu: po jednej i drugiej stronie Dziewicy Wniebowstąpienia. Niezależnie od tego, jaki był zamiar artysty, trzeba wprost powiedzieć, iż te cnoty porządkuje sama tylko kontemplacja Boga. Złote tło, na jakim układają się poszczególne postacie, wzmacnia jeszcze odczucie pozaczasowości. Czy możliwe jest zatem realizowanie błogosławieństw tu, na ziemi? — Artysta wenecki umieszcza je na obrzeżach kopuły niebieskiej, w rajskim horyzoncie przedwiecznego Boga.

Podkreślano często wschodnie ukierunkowanie mozaik św. Marka. Widoczne jest ono również w prezentacji błogosławieństw. Nie wskazuje się tu na przedmiot czy okazję szczęścia (błogosławieństwa), jedynie kilka subtelnych znaków, i to bardzo abstrakcyjnych, odróżnia jedno błogosławieństwo od drugiego. Bez filakterii i napisów je specyfikujących trudno byłoby je rozpoznać. Tak więc sprzeczność, jaka zachodzi między szczęściem a udręką, zanika tu całkowicie, ustępując miejsca szczęściu. Błogosławieństwo udręczonych (płaczących), oglądane oczyma artystów z kościoła św. Marka, jest tym właśnie, które promieniuje Bogiem wszechmogącym.

Tak to ujednoczenie postaci, pojawiające się jeszcze przed pełnym rozkwitem gotyku, zwłaszcza pisanego, nie wyklucza chęci odróżniania pewnych etapów duchowych. Rzadkie ujęcia błogosławieństw, jakie przetrwały do naszych czasów, wskazują na moralne odczytywanie ich na Zachodzie, a mistyczne na Wschodzie. Z jednej strony podkreśla się cierpienie, z drugiej zaś radość

kontemplacji. Tu i tam jednak przepisuje się tekst Ewangelii bądź to w celu naszkicowania dualistycznego schematu przeciwnych sobie cnót i wad, bądź też dla ukazania chwalebnego promieniowania, które sprowadza cnoty i błogosławieństwa, pomieszane razem ze sobą, do jednej i tej samej kontemplacji. Wkrótce malarstwo zachodnie da pierwszeństwo tym właśnie schematom systematycznym, podwójnym lub promienistym, w ujęciach bardziej wyrazistych, zwłaszcza bólu i udreki przenikniętej dogłębnie tragizmem Kalwarii i śmierci.

tłum. ks. **Lucjan Balter SAC**