

Klasyczne i nieklasyczne wyobrażanie ciała w sztuce średniowiecznej – wizualizacja uczuć i emocji człowieka czy dekonstrukcja ciała?

Badanie zagadnienie ciała człowieka i cielesności w hierarchicznej kulturze średniowiecznej podlega wielu uwarunkowaniom religijnym, społecznym oraz artystycznym. W trakcie analiz pojawia się pytanie, czy jest możliwe myślenie poza ciałem, bez ciała, zwłaszcza w sztuce plastycznej i w sztuce słowa, które są przedmiotem badań nauk humanistycznych. Niezwykle bogate odpowiedzi na to pytanie dostarczyła nauka o społeczeństwie, w której ciało jest nośnikiem naturalnym, zmysłowym i zarazem duchowym; służy jako medium społecznych relacji religijnych i kulturowych, którym poświęcone są studia historyczne¹. Badania antropologów historycznych o specjalizacji mediewistycznej dały okazałą liczbę publikacji naukowych z zakresu wiedzy o ludzkiej *fisis*, ludzkim duchu i możliwościach intelektualnych. Podstawowe dla średniowiecza jest religijne rozumienie ciała na bazie wiary w zbawienie ciała i duszy. Odkrywanie związku materii ciała z duchowością człowieka wspomagały dociekania nad Biblią oraz nad tradycją antyczną w średniowieczu². Przedchrześcijańska filozofia grecka pozostawiła wiedzę o wymiarze duchowym człowieka. Jednocześnie zachowano świadomość ambiwalencji między ciałem i jego zmysłowością a duszą z jej niematerialną transcendencją. Życie w ciele na ziemi było bezwarunkowym etapem życia wiecznego. Ciało opatrywano systemem zaleceń, nakazów i zakazów moralnych, których przekroczenie równało się potępieniu. Siła duchowa była zatem uzależniona od ciała i cielesności, z którą stale zmagał się człowiek, przewyżając witalność natury.

Antropologia biblijna, z której wywodziło się bogate piśmiennictwo teologiczne i filozoficzne średniowiecza oraz literatura i sztuki plastyczne, była podstawą do rozumienia wizualizacji ciała w omawianym okresie. Teksty historyczne i religijne potwierdzają owo uwikłanie w system hierarchii społecznych, predylekcję do wiązania ciała z duszą.

Badania nad sztuką średniowieczną formułowały pytania również o *mimesis*, o realizm w sztuce ukazującej świat zmysłowy. Napotymano na trudności z ciałem, które nie było odbiciem realnej formy. Jednocześnie właśnie forma jest podstawowym medium wizualizacji w przekazie religijnej treści. Panorama cielesności jest bardzo bogata i bardzo złożona; prowadzi do różnych obszarów wiedzy. Średniowiecze zachowało funkcje sztuk obrazowych, wyjaśnione przez pierwsze autorytety Kościoła, szczególnie papieża Grzegorza Wielkiego (540–604). Zdefiniowano funkcje dydaktyczne sztuki religijnej: wyjaśnianie dogmatów i prawd wiary, a także wskazywanie dróg realizacji moralności chrześcijańskiej oraz cnót w praktyce. Cielesność i ciało ludzkie legły u podłoża zarówno zagadnień dogmatycznych, jak i etycznych funkcji sztuki religijnej interesującej nas epoki. W tak długim czasie, jakim było średniowiecze, zmieniał się jednak język przekazu, którym komunikowano prawdy wiary oparte na Biblii. Wczesny okres przedscholastyczny, następnie silnie oparta na arystotelizmie scholastyka i w końcu czasy schyłku to odmienne ekspresje sztuki i odmienne sposoby komunikacji z odbiorcą. Mieściły się tutaj różnorodne nurty dogmatyki i uniwersalizmu,

¹ *Histoire du corps*, t. 1: *Renaissance aux lumières*, red. A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello, Paris 2005, przeł. polskie: *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011; J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006; N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris 2007; U. Mazurczak, *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012, tamże bibliografia do roku 2011.

² L. Stachowiak, *Koncepcja człowieka w Starym Testamencie*, [w:] *Materiały pomocnicze do wykładów z biblistyki*, t. 6, red. L. Stachowiak, R. Rubinkiewicz, Lublin 1983; U. Mazurczak, *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Humanistyczne” 54–55 (2006–2007) z. 3, s. 156–189; J. Dębicki, *Kognitywne funkcje sztuki. Gilbert de La Porrée, Jan Wielki, Wit Stwosch i Leonardo da Vinci*, Kraków 2014; tenże, *Filozofia sztuki Wita Stwosza w świetle średniowiecznej teorii artium*, Kraków 2018.

a zarazem wszelkie odmiany indywidualizmu i mistycyzmu, zarówno tych podlegających oficjalnej interpretacji, jak i obecnych w prywatnej kontemplacji.

Tym większa jest ambiwalencja wizualizacji ciała w sztuce długiego i niejednolitego okresu średniowiecza, że procesy historyczne obecne zarówno w historii Kościoła, jak i historii społecznej wprowadziły różnorakie podziały, jak na przykład rozdział między Zachodem a Wschodem. Właśnie ten podział kulturowy bazował na tradycji łaćńskiej i greckiej, które stanowiły kryteria badań formy i treści plastyki średniowiecznej. W badaniach zarówno na poziomie opisu, jak i semantyki pojawiają się pytania o wzory antyczne, o przynależność do nich bądź oddalanie się od nich. Przyjęto kryterium formy klasycznej lub jej przeciwieństwo – model nieklasyczny. W związku z tym nasuwają się liczne kwestie sporne związane z nazwą i znaczeniem sztuki nierealizującej modeli antycznych. Dostrzegalna jest różnorodność tych nurtów, które nie mają bezpośredniego wzorca antycznego. Właśnie dlatego podejmujemy tę kwestię w niniejszym rozważaniu badawczym. Świadomi złożoności tego zagadnienia, wskażemy wybrane jego aspekty. Interesują nas opozycje: forma klasyczna – forma nieklasyczna, formacja – konstrukcja oraz jej przeciwieństwa – deformacja i dekonstrukcja, odniesione do wizualizacji ciała w sztuce średniowiecznej.

Założenia nasze prowadzą do istotnych kwestii dotyczących form wyobrażania ciała i cielesności. Podstawową funkcją sztuki średniowiecznej było przesłanie treści religijnej, w której mieścił się duchowy sens zmysłowo unaocznionej postaci. Forma oddawać miała treść adekwatną do znanych przekazów ikonografii religijnej lub świeckiej, szczególnie portretu. Interesuje nas relacja między formą ciała w kontekście tradycyjnie wyobrażonych zdarzeń religijnych a odmianami jej wizualizacji, które insynuują odejście od formy klasycznej, a nawet deformację. Wszak niezmienny był dogmat stworzenia człowieka na obraz Boga (Rdz 1,27). Dogmat stworzenia człowieka jako obrazu Boga nie gwarantował jednak jednolitego wyglądu w ikonografii czy – ogólniej – w sztuce. Potwierdzają to średniowieczne wyobrażenia stworzenia świata, powstałe według opisu w Księdze Rodzaju³. Tym większą różnorodność ukazywania człowieka dostrzega się w innych obrazach – ukazujących postacie ludzkie w kontekście zarówno świeckim, jak i świętym, boskim. W tym kontekście pojawia się pytanie o znaczenie ukazywanej różnorodności, a zwłaszcza skrajnych dekonstrukcji, które zaprzeczają idei wyglądu człowieka jako odbicia Boga jako wzoru stanowiącego jedność prawdy, dobra i piękna.

W badaniach nad sztuką, zwłaszcza średniowieczną, która z jednej strony graniczy ze schyłkowym okresem antyku, a z drugiej – z odrodzeniem antyku we wczesnym renesansie, wskazuje się na podstawowe kryterium klasyczny – nieklasyczny w określeniu warsztatu konkretnego artysty lub – ogólniej – kręgu geograficznego, w którym występuje jakiś nurt twórczości. Klasyczność jako kategoria sztuki zakłada klarowne reguły piękna wynikającego z proporcji, symetrii, harmonii i określanego jako piękno obiektywne⁴. Przeciwnością klasyczności są nurty: manierystyczny lub romantyczny, odnoszące się do piękna subiektywnego, którym rządzą asymetria i wolność wobec reguł⁵. Wizualizacja cielesności w sztuce średniowiecznej jest jednym z pryncypialnych aspektów zmysłowych, które wyrażają treść tego, co przedstawione, oraz relację widza do tego, kogo przedstawiono. Istotne są również inne aspekty zmysłowe określające cielesność, na przykład ubiory, nakrycia głowy, rekwizyty, także relacje międzypostaciowe. Niezwykle istotna jest iluzja miejsca – przestrzeni architektonicznej lub przyrody uformowanej jako fragment krajobrazu. Oczywiście są kwestie materiału, z którego wykonano dzieło, oraz środki artystyczne gwarantowane przez malarstwo, grafikę, rzeźbę, relief oraz wszelkie odmiany technik rytých i repusowanych wykonywanych w metalu. Formalne: techniczne i technologiczne, uwarunkowania stanowią o ostatecznych efektach wyglądu cielesności ludzkiej.

W sztuce średniowiecza wyróżnia się postacie, które nie tylko przedstawione zostały w sposób ogólny, lecz także w sposób przemyślany eksponują szczegół. W wizerunkach podkreślano niektóre części

³ U. Mazurczak, *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8(1995), s. 117–155; C. Mayer (red.), *Creatio, creator, creatura*, [w:] *Augustinus-Lexikon*, Basel 1990, t. 1, z. 4, s. 56–95.

⁴ W. Tatarkiewicz, *Piękno klasyczne*, [w:] tegoż, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 226–240; W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

⁵ W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 230.

ciała: dłoń, palec, oczy, usta, biodra, czy też gestykulację rąk, mimikę. Te szczegóły służą ukazaniu stanów emocjonalnych i psychicznych przedstawianych osób. Jednostkowy charakter postaci służy ukazaniu ich autentycznego stanu duchowego, do którego odnoszą się indywidualne zachowania oraz wygląd. Jego przeciwieństwem jest wygląd ogólny, określający typ postaci. Odróżnia się rozumienie ciała zewnętrznego, określającego cechy obiektywne, od cielesności jako sfery wewnętrznej, duchowej, odnoszącej się do tego, co indywidualne i niepowtarzalne w każdym człowieku. Cielesność pozwala wydobyć ten wewnętrzny, niepowtarzalny stan duchowy, emocjonalny i psychiczny człowieka, adekwatny do ukazanej sytuacji, określonej tematem. Opatrzanie motywów ikonograficznych konkretnym cytatem biblijnym, hagiograficznym lub z zakresu piśmiennictwa religijnego w znacznym stopniu decyduje o przekazie emocjonalnym i psychicznym postaci. Ukazywanie smutku, cierpienia, rozpacz, ale także radości, zabawy, komiczności lub satyry pozwalało na niekonwencjonalne ukazanie ciała, jego nieklasycznego wyglądu. W akademickich klasyfikacjach motywów ikonograficznych skala przeżyć i stanów emocjonalnych uwzględniona jest w badaniach i opisach szczegółowych, gdzie podejmuje się analizę indywidualum. Kwestie duchowości są niezwykle subtelne, wyrazić je mogą słowa metafory, symbolika, włączone do tekstów zwłaszcza pieśni, indywidualnych rozważań kontemplacyjnych oraz mistycznych jako inspiracje wizualizacji. Wyrażają one potrzebę indywidualnej modlitwy. Przykładem jest motyw Piety, której klasyczny typ ukształtowania ciała Chrystusa i Maryi różni się zdecydowanie od typu mistycznego ciała zdeformowanego o najwyższym ładunku emocjonalnym⁶.

Klasyczne rozumienie ciała uformowanego według reguł liczby i proporcji odnoszono do całej kompozycji, w tym również do części ciała i charakteru ruchu eksponowanego przez ubiór, a także do powściągliwego gestu. Zasadom tym podporządkowany jest wyraz twarzy, majestatycznie wyciszonych, ukrywających głębsze emocje. Nieklasyczne modele wyobrażania postaci, słusznie nazwane subiektywnymi, niepoddawane regułom, ukonkretniały się w znacznie bogatszych, czasem skomplikowanych, formach ciała, określanych jako manierystyczne.

W średniowieczu zarówno klasyczne, jak i nieklasyczne formowanie ciała przejawia się w rozmaity sposób. Nieklasyczne formy określano często jako sztukę prowincjonalną, wykazującą braki warsztatowe, nieznaną reguł, uproszczenia i prymitywizm niewykształconych rzemieślników, nieznaną zasad sztuki antycznej. Stwierdzenia te nie są obiektywne. Ten sposób ukazywania postaci rozpowszechnił się w różnych kręgach twórców zarówno wczesnego średniowiecza, jak i późnego. Nieklasyczne tendencje widoczne są w miniaturstwie romańskim rozwijającym się w uczonych skryptorach benedyktyńskich oraz w rzeźbie na południu Francji, gdzie należałoby się spodziewać zachowywania wzorów sztuki klasycznej. Plastyka zwłaszcza schyłku XV i początku XVI wieku w dużych miastach Niderlandów, na przykład w Brugii czy Antwerpii, jak również Niemiec, a nawet Italii, na przykład w Ferrarze, wprowadza deformacje w cielesności ludzkiej w czasie, gdy jednocześnie rozpowszechnia się odrodzenie sztuki klasycznej. Przykładem jest *Lamentacja nad zmarłym Chrystusem* – terakotowe rzeźby wykonane przez Niccolò dell'Arca (1435–1494) dla kościoła Santa Maria della Vita w Bolonii.

Na zagadnienie to proponujemy spojrzeć nie z perspektywy wiedzy o stylu, ale od strony potrzeby przekazania uczuciowości lub stopnia natężenia emocjonalnych przeżyć bohaterów zdarzenia, zwłaszcza religijnego. Indywidualizacja postaci, różniących się wyglądem ciała i charakterem cielesności, służyło przekazaniu bogatego spektrum afektów adekwatnych do zdarzeń. W związku z tym odmienne były mimika, fizjonomia twarzy czy indywidualne gesty, mimo że często interpretowane podobnie. Szczegóły cielesne służyły interpretacji indywidualizującej. Przeżycia duchowe, wewnętrzne wydobywano na zewnątrz i pokazywano czasami z nadmierną ostrością. Indywidualność wyglądu nie była jednak deformacją całej postaci. W sztuce ukazywano nie tylko postać, lecz także osobowość, nie tylko portret jako *sensu stricto* zewnętrzną rozpoznawalność konkretnego człowieka, lecz także jako znak jego bogatego wewnętrznego

⁶ U. Mazurczak, *Łacińskie i greckie źródła Piety. Pieta z Konopnicy w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Stan badań nad motywem Piety w średniowieczu. Bibliografia*, red. P. Dymel, Lublin 2019 (w druku).

człowieczeństwo. Cechy tak rozumianych postaci ukazywane były również w biblijnych scenach zbiorowych, szczególnie w historiach pasyjnych⁷.

Klasycyzm natomiast, rozumiana jako sztuka pochodząca z kręgu śródziemnomorskiego, grecko-rzymskiego, miała wiele naśladownictw w wiekach średnich, zwłaszcza w kręgu cesarstwa karolińskiego. Nie była ona monolitem w okresie całego średniowiecza. Na tej zasadniczej kanwie oparli swoje najwcześniejsze interpretacje i badania sztuki średniowiecznej wybitni autorzy tej miary co W.S. Heckscher, tworząc pierwsze podstawowe studia, opatrzone katalogami zbiorów recepcji klasycznej sztuki w średniowieczu⁸. K. Weitzmann i jego następcy wskazali na trwanie antycznej sztuki w średniowiecznej plastyce i architekturze, co oznaczało kontynuację dziejów⁹. Badacz ten opracował podstawy chronologii obecności sztuki antycznej w różnych naśladownictwach w plastyce i architekturze średniowiecza. W szczegółowych badaniach monograficznych obiektów architektury i plastyki przedromańskiej i romańskiej wskazał na środowiska, zwłaszcza zakony benedyktyńskie i ich skrytoria miniatorskie, w których jako wzorcami posługiwano się konkretnymi dziełami antycznymi.

Tradycja starożytna była nieprzerwanie obecna w Italii w okresie *trecento* i *quattrocento*. André Grabar i jego uczniowie „klasycyzm” odnieśli do obszaru sztuki greckiej oraz jej recepcji w cesarstwie bizantyńskim zarówno w okresie panowania Justyniana, jak i późniejszych dynastii – macedońskiej i Paleologów¹⁰. Erwin Panofsky rozwinął pojęcie klasycyzmu, wyróżniając konkretne „renesansy” w Europie: wczesnochrześcijański, wieków XII i XIII oraz w drugiej połowie XIV i XV wieku. Wskazał na kopie i różnego rodzaju naśladownictwa formy sztuki antycznej, zwłaszcza w plastyce¹¹. Podejmując kwestie aktualności plastyki antycznej w średniowieczu, autorzy mają świadomość trudności wynikających z podjętych badań. Jednym z pierwszych badaczy, który wskazał na trudności w określeniu jednoznacznych cech klasycyzmu, był Michael Greenhalgh. We wstępie swojego studium *The Classical Tradition in Art* postawił pytanie: *What is classicism?*¹², a następnie opisał różnorodne odmiany form klasycznych w ujęciu ciała ludzkiego, które rozumiano jako naśladownictwo starożytności. Przyjął dwa istotne pojęcia jako kryteria rozróżnienia naśladownictw sztuki antycznej w Europie chrześcijańskiej: *survival*, określające formy przetrwania starożytności w średniowieczu i nowożytności, oraz *revival*, oznaczające powrót do życia form klasycznych, zwłaszcza w renesansie¹³. Historycznych impulsów ożywiających postrzeganie Rzymu jako nowej Jerozolimy było w ówczesnej Europie wiele; istotnym faktem był powrót papieża z Avignonu do Stolicy Apostolskiej w 1377 r. Zainteresowanie Rzymem w szerokim znaczeniu zarówno architektury, jak i plastyki antycznej trwało od połowy XII wieku, przyjmując formy dojrzałe w rzeźbach warsztatu Pisanich oraz u Giotto¹⁴.

Pojęcia *survival* i *revival*, określające przetrwanie antycznej tradycji i jej odrodzenie, wprowadzone przez M. Greenhalgha i utrzymane przez innych badaczy, odnoszą się do odmiennych znaczeń i odmiennych fenomenów sztuki. W kręgach, w których przetrwały nawiązania do klasycznej formy cielesności – a jest ich w Europie średniowiecznej wiele zarówno na terenach Italii, jak i Europy zaalpejskiej, zwłaszcza Francji, również Anglii – wierność wobec klasycyzmu ma różnorodną skalę. Pasuje się ona między naśladownictwami dosłownymi, kopiami, a różnymi zbliżeniami do form klasycznych, które często są ich

⁷ N. Laneyrie-Dagen, dz. cyt. s. 130 nn. S. Vlachos, *Deformation und Verfremdung. Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst um 1500*, Kiel 2008, *Passion II*, s. 87–215.

⁸ W.S. Heckscher, *Relics of pagan antiquity in Medieval Settings*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1937, t. 1, London 1938, s. 220.

⁹ K. Weitzmann, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London 1982. Tenże, *Classical Heritage in Byzantine and near Eastern Art*, London 1981, *passim*.

¹⁰ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, London 1980, s. 45-48.

¹¹ E. Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1979, s. 55 nn.

¹² M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, London 1978, s. 7, 29 nn.; T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojewska i in., Kraków 1998, s. 69.

¹³ M. Greenhalgh, dz. cyt., s. 69–72; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, [w:] *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines. Bucarest, 6–12 septembre, 1971*, red. M. Berza, E. Stănescu, Bucuresti 1974, s. 15–205.

¹⁴ Tamże.

uproszczonymi redukcjami. Jako przykłady nasuwają się freski w kościołach rzymskich, na przykład Santa Maria Antiqua lub San Giovanni a Porta Latina, które stanowią niemal kopie rzymskich rzeźb¹⁵. Innego charakteru związku z antykiem wykazują na przykład rzeźby romańskiego klasztoru benedyktyńskiego w Cluny, uznane w literaturze za klasyczne inspiracje¹⁶. Na kluniackich kapitelach, zwłaszcza tych z wyobrazeniami tonów muzycznych, uproszczono cielesność postaci. Te postacie stanowią ogólne nawiązanie do form klasycznych, a nie ich naśladownictwo. Jeszcze dosadniej zjawisko to unaocznia drobna plastyka z kości słoniowej, alabastru lub terakoty powstała w kręgu zarówno bizantyjskim, jak i łacińskim między IX a XII wiekiem¹⁷. Przedmioty te, łatwo przenoszone na odległe tereny, na przykład do Anglii, inspirowały tamtejszych twórców rzeźb kamiennych i miniaturstwa. Zachowany materiał oddaje skalę ogromnego różnicowania inspiracji antyczną plastyką: niektóre dzieła kopiują fragmenty rzeźby sarkofagowej, inne upraszczają antyczne pierwowzory i zachowując zewnętrzny obrys, niwelują lub ograniczają wewnętrzny wolumen ciała. Są również i takie przykłady, które formę klasyczną zachowują w ubiorach antycznych, tworzonych według wzorów starożytnych mówców, retorów lub nauczających filozofów¹⁸. Pod obszernymi ubiorami, jakby poruszonymi powiewem wiatru, ciało jest niewidoczne, wyraźne pozostają jedynie stopy, dłonie i twarze.

Forma klasyczna już w samej starożytności miała swe źródła na różnych obszarach – śródziemnomorskim lub orientalnym – definiując różnicowane rozumienie ciała. Jan Białostocki w wielu studiach analizował trwanie antyku w sztuce czasów postantycznych, wskazując na odmienne formy klasyczne: „[...] jakie cechy sztuki antycznej stanowią przedmiot zainteresowania w różnych okresach; po drugie, jaką rolę pełnią motywy antyczne w twórczości artystycznej. Te dwa aspekty są oczywiście sprzęgnięte i pouczają o zmiennych potrzebach twórczości artystycznej”¹⁹. Potrzeba utrzymania tradycji antycznej w sztuce chrześcijańskiej i jej retardacja to dwa zasadnicze zagadnienia pojawiające się w konkretnych obszarach chrześcijańskiej sztuki średniowiecznej rozwijającej się na terenach Grecji oraz dawnego imperium rzymskiego. Na ogromnych terytoriach zajętych przez plemiona germańskie, które nie znały tradycji śródziemnomorskiej, antyk przetrwał jako potrzeba legitymizacji państwa prawa i kultury chrześcijańskiej. Na terytoriach tych różny był stan zachowania antyku oraz różnicowane były jego formy przekazu.

Istotną rolę pełniły języki łaciński i grecki oraz literatura filozoficzna i piśmiennictwo, które przekazywały klasyczne wzorce myślenia, również te dotyczące rozumienia ciała. W tym miejscu możemy jedynie wskazać na wybrane modele plastyki unaoczniającej język i literaturę łacińską, obszerniejsze omówienie wymaga szerszych analiz. W chrześcijaństwie średniowiecznym starożytność nie była oddzielona wyraźną cezurą, którą to cezurę klarownie zakreślił natomiast renesans. Człowiek średniowieczny wierzył, że czas, w którym żył, stanowił kontynuację imperium założonego przez cesarza Augusta. Karol Wielki przewoził z Rzymu detale architektoniczne wyjęte z budowli antycznych. W swoim skarbcu pałacowym w Akwizgranie gromadził rzeźby i precjoza, gemmy, medale i monety rzymskie, traktując je jako legitymizację trwania *Imperium Romanum* w chrześcijańskim cesarstwie karolińskim. Wyrazem przekonania o łączności cesarstwa Karola Wielkiego z cesarstwem rzymskim był też fakt, że wizerunek cesarza Karakalli na rzymskich monetach stał się inspiracją dla wyobrażeń św. Piotra, a do krucyfiksu arcybiskupa Kolonii Herimana z XI wieku wprawiono w miejscu głowy Chrystusa główkę Livii z lapis-lazuli. Senat rzymski wydał natomiast w 1162 r. zakaz burzenia i wyjmowania fragmentów kolumny

¹⁵ *La pittura medievale a Roma 312–1431*, t. 1–4, red. M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, t. 3: *Prima e dopo il mille 795–1050*; U. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., s. 70 nn.

¹⁶ J. Dębicki, *Zachodni portal katedry Świętego Łazarza w Autun. Studium z historii sztuki i historii idei*, Kraków 2002, s. 225 nn.; tenże, *Koncepcje ciała we francuskiej rzeźbie dwunastego stulecia. Rozważania o rozumieniu sztuki w okresie średniowiecza*, [w:] *Studia Anthropologica. Pogranicza historii sztuki i kultury*, t. 2, red. U.M. Mazurczak, Lublin 2017, s. 55–127.

¹⁷ K. Weitzmann, *Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquities in the Dumbarton collection*, t. 3: *Ivories and steatites*, Washington 1972, s. 10–16.

¹⁸ U. Mazurczak, *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach Ewangelistów*, Lublin 1992, s. 15–52.

¹⁹ J. Białostocki, *Tradycje antyczne w sztuce średniowiecznej*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Warszawa 1961, s. 169.

Trajana²⁰, a posągi uczonych antycznych były inspiracją wyobrażeń proroków i ewangelistów. Figurki Atlasa odmalowane w *Psalterzu utrechckim* i miniaturach szkoły w Reichenau stanowiły inspirację dla postaci rzeźbionych na przykład w kości słoniowej i kamieniu w XII i XIII wieku. Figury centaurów i zwierząt znanych z antycznych fizjologów wypełniają bordiury Drzwi Gnieźnieńskich i są obecne na innych reliefach architektonicznych. Z kolei opat Sugeriusz, znany z nowatorskich działań związanych z powstawaniem architektury gotyckiej, jednocześnie zamierzał przenieść marmury z term Dioklecjana, aby włączyć je do zbudowanego nowego chóru gotyckiej bazyliki²¹. Zagadnienie klasycyzmu i klasycyzmu przybierało zatem różne formy zarówno w dziełach cesarskich, jak i klasztornych okresu romańskiego, a także w katedrach gotyckich.

Cielesność postaci wyrzeźbionych w portalach w Souillac i Moissac natomiast znacznie odbiega od formy klasycznej. Wygięte w kształcie litery *s*, w tanecznym ruchu nie przypominają antycznych figur kręgu śródziemnomorskiego – są tworem nowym²². Wskazuje się na tradycje figuratywności typu orientalnego, docierające do Europy przez handel tkaninami lub naczyniami, które traktowano w Europie jako drogie.

Potrzeba recepcji antycznej śródziemnomorskiej wizualizacji ciała zdominowała Europę XIII i XIV wieku. Natomiast od czasów wczesnego średniowiecza do połowy XII wieku formowanie cielesności zarówno w kategoriach klasycznych, jak i nieklasycznych było wielorakie. To tym bardziej zastanawiające, jeżeli uwzględnimy dogmatyczny przekaz treści sztuki chrześcijańskiej tego okresu o stworzeniu jako obrazie Boga. Zaznaczyć należy, że błędem byłoby sądzić, iż klasycyzm w ukazywaniu cielesności ludzkiej w jakimś momencie zanikł w Europie zupełnie, aby następnie się odradzać, uzyskując formę idealną w renesansie tokańskim w XV wieku. W Italii – zwłaszcza w reliefach i rzeźbach – klasycyzm figur ludzkich o rodowodzie sięgającym śródziemnomorskiego antyku nie została zapoznana, a wręcz przetrwała w różnych warsztatach – Benedetta Antelamiego (na przykład statua Wergiliusza w Palazzo Ducale w Mantui wyrzeźbiona w 1215 r.), a także rodziny Pisanich: Mikołaja (1205–1280), jego syna Jana (1248–1314) oraz ich kontynuatorów – Nina Pisana (1315–1368) i Andrei Pisana (1290–1348).

Klasycyzm i klasycyzm w historii sztuki średniowiecznej odnosi się do zbioru cech uznanych za doskonałe odzwierciedlenie ciała według określonych wzorów proporcji, harmonii i symetrii. Łacińskiego pochodzenia słowo *classicus* (od *classis*) miało wiele znaczeń. Odnosiło się do klasy społecznej, a także klasy szkolnej. W średniowiecznej łacinie *classicus* oznaczał ucznia²³. Pojęcie to określało także najwyższej rangi pisarza, któremu przeciwstawiano pisarza niższej klasy, określanego jako *proletarius*.

W badaniach sztuki, tworzeniu katalogów oraz podstaw akademickiej historii sztuki, niewątpliwie na bazie słownika Akademii Francuskiej w wydaniu z 1694 r., słowo „klasyczny” oznaczało tyle co „mający cechy harmonii, umiaru, równowagi, spokoju, proporcji”, które to cechy Francuzi odnieśli do sztuki stanowiącej modelowe wyróżnienie²⁴. „Klasyczne” ciało to nie bezpośrednio określenie cech anatomii i ciała wewnętrznego, ale typ ogólny. W ogólnym przesłaniu odnoszącym się do proporcji, symetrii, harmonii, spokoju zawarte były supozycje piękna antycznego, stanowiącego wzorzec postaci ludzkich w średniowieczu. Naśladownictwo zatem dzieł antycznych było ważnym zadaniem, w nich bowiem odzwierciedlały się cechy natury ciała człowieka jako osoby stworzonej według pięknego wzoru²⁵. Piękno klasyczne było odzwierciedleniem ludzkiej miary. Jak uczył Witruwiusz, proporcje w sztuce powinny być ściśle oparte na proporcjach dobrze zbudowanego człowieka (Witruwiusz III,1). Zewnętrzny wygląd według klasycznej miary miały zapewnić również cechy zachowania i powściągliwości emocjonalnej kierowanej rozumem. Afekty powinny być poddane intelektowi, który uznawano za gwaranta równowagi ducha i ciała.

Czy zatem w nurcie nieklasycznym sztuka nie ma rozumowych przesłanek? Na dzieła powstające w nurcie sztuki nieklasycznej napotykaemy w miniaturstwie i rzeźbie w kręgach zakonnych, na przykład

²⁰ Tamże, s. 170.

²¹ Tamże, s. 171.

²² J. Dębicki, *Zachodni portal..., passim*; U. Mazurczak, *Dwie starożytne..., s. 173 nn.*

²³ W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 226 nn.

²⁴ Tamże.

²⁵ J. Dębicki, *Kognitywne funkcje..., passim.*

benedyktyńskich, które stanowiły centra wiedzy o starożytnej filozofii, miejsca studiów biblijnych, a niekiedy nauki języka hebrajskiego. W klasztorach na terenach Italii czy Galii, zwłaszcza Burgundii, gdzie zachowana była sztuka antyczna – zarówno plastyka, jak i architektura – trudno uzasadnić obecność form nieklasycznych nieznaną sztuką antyczną. Odmienny, nieklasyczny model cielesności był rezultatem refleksji nad istotą ciała, a nie wynikiem braku wiedzy lub umiejętności. Ten typ cielesności określamy jako „biblijny” lub „orientalny” i odnosi on wizualizację ciała do języka tekstów biblijnych, a nie do stylu sztuki antycznej. Ciało opisano w Księdze Rodzaju jako dzieło dobre i jest to stwierdzenie sumaryczne. W opisach Biblii cielesność rozumiana jako przypisywanie funkcji poszczególnym członkom jest niezwykle bogata. I tak na przykład cierpienie Hioba przenika jego kości i wnętrze, a kolana i łono Abrahama określają miejsce początku rodu ludzkiego. Oczy, uszy, twarz i wargi to członki bezpośredniej relacji z Bogiem. Związek człowieka z Bogiem w tradycji Starego Testamentu wyrażany jest wręcz w kategoriach cielesnych, zmysłowych²⁶. Skala uczuciowa osobistych doznań postaci biblijnych obejmuje entuzjazm graniczący często z egzaltacją, ale też dojmujące cierpienie i lęk; są to przejawy subiektywizacji uczuciowej o szerokiej skali – od subtelnej tkliwości do sięgającego głębi dramatu bytowego krzyku wyrażającego znikomość człowieka.

Bogatą skalę uczuć zawierały teksty modlitw prywatnych, zwłaszcza wizje mistyczne, spisywane w całym średniowieczu. Tropy językowe ubogacane metaforą tekstów Starego Testamentu były inspiracją wizualizacji. Obok dramaturgii, która oddawała cielesność czasem na granicy deformacji, była także sublimacja uczuć – wtedy inspiracją dla obrazów była literatura dworska i pieśni rycerskie. Podobnie jak wzory klasyczne również sztuka odzwierciedlania uczuć wyrażana była w zróżnicowanych formach. Zawsze jednak określała silne więzi międzyludzkie, międzypostaciowe, emanujące na odbiorcę. Obraz nie był tylko oglądany, obraz jako wyobrażenie był współodczuwany przez tego, kto go oglądał. Zatem obok obiektywnej harmonii, spokoju i geometrycznej symetrii jest asymetria, która określa wielorakość niestandardyzowanej natury. Życie człowieka – dar Boga – charakteryzuje naturalna siła, porównywana z siłą natury. Miejsce usytuowania postaci (lub zdarzenia) aktywnie kreuje znaczenie dzieła sztuki zwłaszcza w malarstwie. Sztuka pozbawiona konwencji klasycyzmu jako wzorca estetycznego sięgała do metaforyczności języka, aby oddać głębokie więzi uczuciowe między ludźmi a Bogiem.

Badanie związków filozofii ze sztuką na bazie analizy cielesności wyobrażonej w plastyce średniowiecznej podjęto w środowisku mediewistów²⁷. Zwłaszcza rzeźba monumentalna wielkich katedr, jak Vézelay i Autun, daje ku temu podstawy, gdyż nie były to świątynie prowincjonalne. Wykazano, że wspomniane katedralne rzeźby mają genezę w opactwie benedyktyńskim w Cluny. Rzeźbiarz znany jako Gislebertus „wyniósł szczególną predylekcję do kształtowania reliefu opartego na solidnym wolumenie rzeźbiarskim”²⁸. Dostrzega się jednak oryginalność rzeźbiarza z Autun w kształtowaniu postaci ludzkich, mimo związków z klasyczną tradycją burgundzką zarówno miniatorską, jak i rzeźbiarską²⁹. Artysta ukazał cielesność Syna Bożego według zasad klasycznych, natomiast otaczające postacie ludzkie są pomniejszone oraz pozbawione cielesnego wolumenu uformowanego według modelu klasycznego. Chrystus, ukazany zgodnie z regułami antycznymi w kategoriach piękna obiektywnego, jest obrazem bytu niezmiennego, statycznego, jest *imago* Ojca. Za to człowiek jest bytem przemijalnym, żyje w czasie, jest istotą dynamiczną, poddaną zmianom i śmierci. Artysta zróżnicował cielesny wygląd postaci świętych i ludzkich³⁰. Dogmaty chrześcijańskie unaoczniono w rzeźbie według zasady edukacji i objaśniania prawdy wiary. W różnorodności wyglądu cielesnego ukazanych figur wyodrębniono też osobowy portret inicjatora przebudowy katedry w Autun³¹. Najbardziej zdeformowane są postacie potępionych: szkieletowe, inspirowane znanymi wówczas teatralnymi maskami rzymskimi i reliefami antyku orientalnego, oddają stan trwogi i przerażenia. Postaciom nadano wygląd karykaturalny, wywołujący w widzu nieopanowaną bojaźń. Gislebertus posłużył się bogato zróżnicowanym wyobrażeniem ciała i cielesności, klasycznym

²⁶ Tenże, *Zachodni portal...*, s. 280–293; U. Mazurczak, *Dwie starożytne...*, *passim*.

²⁷ W środowisku polskim zob. rozprawy J. Dębickiego, tamże obszerna literatura przedmiotu.

²⁸ Tenże, *Zachodni portal...*, s. 226 nn.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

i nieklasycznym, po to, aby unaocznić dogmat o ciele zbawionym i potępionym. Skala odmian cielesnych jest obrazem skali etycznej człowieka dążącego do dobrego oraz świętego Stwórcy.

Pytanie o sens tak zróżnicowanej wizualizacji nie znajduje odpowiedzi w kategoriach stylu sztuki elitarniej i prowincjonalnej, choć takiej odpowiedzi nie można całkowicie wykluczyć. Podane przykłady pochodzą ze środowisk uczonych, które ustanawiały wzorce dla sztuki filialnej. Nieklasyczne sposoby kształtowania ciała nie zaprzeczały biblijnemu przekazowi o stworzeniu człowieka jako obrazu i podobieństwa Bożego. Dogmat opleciono przekazem moralnym i etyczną nauką Kościoła o śmierci i zmartwychwstaniu ciała, o zbawieniu i potępieniu. Odpowiadało to starotestamentowej filozofii człowieka, który jest organiczną całością – jego organizm jest niepodzielny, psychofizyczny³². Teksty Starego Testamentu oddają wewnętrzne bogactwo, energię, wolę, ducha walki wewnętrznej i zarazem absolutne poddanie się Bogu. Biblia posługuje się terminami hebrajskimi *ruah* i *nephes*, co wskazuje na podobieństwo do tchnienia wiatru (jak podaje psalmista: „dni jego jak cień mijają” – Ps 144,4). Organy wewnętrzne: serce, wątroba, kości, biodra, mają ściśle określone funkcje życiowe. Cierpienie opisane w Księdze Hioba przenika kości – „śmierć [wybrała] moje członki” (Hi 7,15), „Człowiek zrodzony z niewiasty ma krótkie i bolesne życie” (Hi 14,1). Organy wewnętrzne i poszczególne członki ciała miały w tradycji Starego Testamentu jeden wspólny udział w duchu otrzymanym od Boga Stwórcy. Środowiska zakonne, pogłębiając wiedzę biblijną, dawały klarowną podstawę wyjaśniania cielesności oraz interpretacji ciała według dogmatu wiary.

Księgi Starego Testamentu spisane w języku greckim, na przykład Księga Mądrości, oraz pisma apokryficzne, takie jak Księga Henocha i Księga Jubileuszów, uwzględniły dualistyczne pojmowanie rozumnej duszy i ciała jako miejsca pożądania³³. Kontakty Hebrajczyków z kulturą grecko-hellenistyczną nie zmienił etycznego rozumienia ciała i cielesności jako miejsca grzechu, ale wzbogaciły rozumienie sfery ducha oraz intelektu. W późniejszym rozumieniu, w czasach Jezusa, ciało i krew stały się znamiem przemijalności człowieka i śmierci. Również istotnym aspektem rozumienia ciała oraz jego wizualizacji w średniowiecznej sztuce religijnej był dualizm etyczny. Wybór między duszą a ciałem należy do osobistej decyzji człowieka, jego determinacji przyjęcia w życiu drogi Bożej³⁴. W Nowym Testamencie ciało człowieka jest podporządkowane duszy i życiu wiecznemu. Szczególnie istotna była nauka św. Pawła, znającego filozofię grecką i hebrajską. Stała się ona podstawą dla całego średniowiecza: „ciało i krew nie mogą mieć udziału w bożym królowaniu” (1 Kor 15,50).

Na średniowieczną interpretację antropologiczną ciała i duszy znacząco oddziaływały również nauki Platona oraz Plotyna. Dualistycznie pojmowany człowiek był częścią dualistycznie pojmowanego świata. Ludzkie poznanie jest funkcją duszy, a ciało i zmysły są narzędziami poznania. Ten kierunek antropologii przyjął św. Augustyn. Próbując wyjaśnić treści objawienia, posłużył się greckimi pojęciami. Człowiek jest złożony z duszy i z ciała, ale jedno i drugie zachowuje odrębność substancjalną. Augustyn uznał, że ciałem rządzi dusza³⁵. Minimalizacja ciała w sztuce, jego pomniejszanie i odkształcanie w sztuce romańskiej, zwłaszcza w miniatorstwie powstałym w skryptoriach benedyktyńskich, znajduje analogie w antropologii, która ciało i cielesność wyjaśnia według reguł etycznych. Św. Augustyn uważał, że człowieka jako osobę współtworzą elementy materialny i psychiczny, stanowiąc jeden byt osobowy³⁶.

W sztuce średniowiecza wczesnego, przedscholastycznego, obserwuje się ambiwalencję w ukazywaniu ciała ludzkiego, zwłaszcza w okresie romańskim od X wieku do pierwszej połowy XII wieku. Zróżnicowanie wizualizacji wynika z aktualizacji tradycji klasycznej i jej odmian. Oddalano się od modeli antycznych, zastępowały je wyobrażenia ukazujące wewnętrzne emocje, stany duchowe. Tymczasem ciało formowane według zasad śródziemnomorskiej formy antycznej jest unaocznieniem człowieka rozumianego jako wzór obiektywny. Cielesność uproszczono, wysmuklono, pozbawiono częściowo materialnego wolumenu. Tendencje te zarówno w zakresie proporcji, jak i cech antykizujących nie stanowiły kopii³⁷.

³² U. Mazurczak, *Dwie starożytne...*, *passim*.

³³ J. Dębicki, *Zachodni portal...*, s. 287.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ K. Weitzmann, *Art in the Medieval...*, s. 32.

Odmienne jest rozumienie ciała w drugiej połowie wieku XII i w wieku XIII, kiedy w interpretacji antropologii religijnej dochodzą do głosu wzorce antyczne. Interpretujący ciało Tomasz z Akwinu podejmuje wątki antropologii Arystotelesa oraz rozumienie piękna według jego zasad³⁸. W tamtym czasie nawiązywano do klasycznej tradycji wizualizacji ciała poddanego zewnętrznym zasadom i regułom. Psychika ujawniana jest łagodnie i dyskretnie. Przejawia się to w ukazywaniu postaci boskich, niebiańskich, aniołów, ale i ludzi, w łagodnym uśmiechu skierowanym interpersonalnie, także ku odbiorcy³⁹.

Zdecydowane inspiracje rzeźbą rzymską wykazał anonimowy Mistrz Figur Antycznych z Reims, pracujący w latach 1250–1260. W połowie XIII wieku mistrzowie tworzący w Cesarstwie Rzymskim Narodu Niemieckiego, na przykład w Magdeburgu (portal zwany Rajskim z 1245 r.), w Naumburgu (figury Ekkeharda i Uty oraz Hermana i Regelindy z około 1250 r.), swoimi pracami potwierdzili istnienie zapotrzebowania na wyobrażenia postaci boskich, świętych oraz władców według ujednoczonych kanonów cielesności antycznej, określanej jako heroiczna. Klasycyzm rzeźb oraz konkretne detale: typ budowy głowy, proporcje figur, draperie szat oraz efekt kontrapostu, a także *gravitas* postaci świadczą o naśladownictwie i zrozumieniu rzeźb rzymskich. Wizualizacja Madonny z Dzieciątkiem w katedrze w Reims według kanonów antycznych nie oznacza przeniesienia idei mitycznej Prozerpiny z Plutonom. Klasyczna forma była dla chrześcijańskiej treści podłożem komunikacji w ramach przekazu religijnego⁴⁰.

Rozumienie cielesności poddane było biblijnemu rozumieniu ciała. Klasycznych figur powstałych od połowy XIII wieku i w XIV wieku nie można ujmować w kategoriach ewolucji od czasu zanikania w XI wieku i pierwszej połowie XII wieku do ich pełnego rozkwitu. Obserwuje się zjawiska „przebudowy” ciała jako procesy artystyczne intensywnie rozwijającej się sztuki religijnej – naprzemiennie: klasyczne i nieklasyczne. W okresie tym rozwijało się także piśmiennictwo łacińskie: komentarze teologiczne do tekstów biblijnych oraz literatura piękna, co miało silny wpływ na toposy wizualne. Zróżnicowanie wyglądu postaci ludzkich wynika z treści przekazu biblijnego Starego i Nowego Testamentu oraz z greckiej filozofii, stąd zróżnicowanie wyglądu ciała oraz jego ruchu, gestu, mimiki. Dużą rolę odgrywały inne elementy wizualizacji, na przykład ubiór, rodzaj jego draperii – ciężkie, długie i obszernie płaszcze były oznaką bogactwa i elitarnego statusu społecznego, podobnie jak majestatycznie powolny ruch oraz powściągliwe gesty. Klarownie wydobyte rysy i mimika twarzy implikują ich charakter indywidualny, nawet portretowy.

Realizujące narrację sceniczną klasyczne uformowanie postaci stanowiło ograniczenie dla swobodnego unaocznienia emocji wyrażających indywidualium. To właśnie cechy psychiczne i zachowania adekwatne do tematu dzieła stanowią o pełnym człowieczeństwie postaci rozgrywających scenę typu dramatycznego, tragicznego lub komiczno-satyrycznego. W ciele i przez ciało rozgrywa się dramaturgia przedstawiona w plastyce. Nierozłącznym czynnikiem podkreślającym charakter cielesności są barwy karnacji ciała i ubiorów oraz detale, na przykład nakrycia głowy i rekwizyty. W sztuce średniowiecznej ubiory wskazują na funkcje społeczne i miejsce w hierarchii zakonnej lub kościelnej i tym samym określają typ formy ciała. Rozpatrywany w tym miejscu problem klasycyzmu lub klasycyzmu zwykle odnosił się do antycznego lub antykizującego typu ubioru, nawet jeżeli ten ostatni był archaizmem w czasach średniowiecza. Figury w katedrach w Reims, w Naumburgu, w Magdeburgu, które określane są jako dzieła mistrzów naśladowujących klasycyzm śródziemnomorski, ubrane są w szaty dworskie typowe dla sfer monarszych połowy XIII wieku. Uśmiech postaci aniołów w portalu zachodnim w Reims, niesłusznie porównywany do uśmiechu postaci archaicznych, ma określone podstawy antropologiczne. Analogicznie należy zinterpretować postacie aniołów w chórze anielskim katedry w Lincoln z 1280 r., uśmiechnięta jest Regelinda w Naumburgu (1250–1260), piękne Madonny powstałe po 1250 r. również są łagodnie uśmiechnięte. Powyżej przywołane dzieła to przykłady dojrzałej rzeźby o klasycznym wolumenie ciała, które identyfikowane jest przez indywidualną cielesność wyrażoną fizjonomią, układem ust czy uformowaniem

³⁸ Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Summa teologiczna 1*, 75–89, oprac. S. Swieżawski, Poznań 1956; P. Milcarek, *Teoria ciała ludzkiego w pismach św. Tomasza z Akwinu*, Warszawa 1994.

³⁹ R. Hamann-MacLean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 15(1949–1950), s. 157–250. Tenże, *Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze 1935–1982*, Wiesbaden 1988, s. 229–260.

⁴⁰ J. Białostocki, dz. cyt., s. 178.

policzków⁴¹. Uśmiech oznacza radość duchową, której doświadczają święci oraz sprawiedliwi. Konkretyzacja różnych stanów radości miała znaczenie w ukazywaniu ludzi świeckich oraz postaci świętych⁴². Ten styl znany był już w środowisku klasztorным XI wieku, ale nie był na tyle znaczący, aby zaistnieć w sztuce, choć można wskazać przykłady postaci okazujących nieskrywane emocje, pochodzących już z drugiej połowy XI wieku. Manifestowanie uczuć związanych z przeżyciami religijnymi, *empsychos graphe*, rozwinęło się głównie w scenach pasywnych.

Polaryzacja klasyczne – nieklasyczne kształtowanie ciała postaci ludzkich ukazanych tak różnacie w ramach tych samych motywów ikonograficznych nie wyczerpuje się w kategoriach formalnych. Cieleśność człowieka jako podstawowe medium przekazu treści religijnej była interpretowana przez teologów i filozofów. W języku greckim ciało określone jest pojęciem *sarx* w znaczeniu tego, co zniszczalne; z kolei *soma* jako element duchowy może partycypować w życiu wiecznym⁴³. Język hebrajski zachował jedno określenie *basar*, obejmujące ludzi i świat zwierzęcy i określające wszelkie ciało. Stąd w tekstach Starego Testamentu znajdują się takie zwroty, jak „moje ciało”, „moje kości” (Rdz 2,23; 29,14; 37,27; Sdz 9,2; 2 Sm 5,1; Ne 5,5). Silnie natomiast akcentuje się inne ważne pojęcia przypisane ciału, jak myślenie, odczuwanie, czucie, co przekazują słowa psalmów (16,9; 63,2; 84,3). Natomiast nazwanie człowieka „ciałem” przyjęło znaczenie negatywne, odnosi się tylko do faktu przemijania, znikomości wobec natury, słabości wobec samego siebie (Iz 40,6), a nawet nieprawości (Ps 65,3)⁴⁴.

W zakresie badań związanych z realizmem lub idealizmem sztuki średniowiecznej uwzględnia się wygląd zewnętrzny postaci ujmowany według kryteriów klasyczności lub nieklasyczności. Tu istotne jest pojęcie piękna, które jest odrębnym zagadnieniem badawczym⁴⁵. W naszych rozważaniach istotne jest natomiast wskazanie na rangę uczuć i emocji ludzkich, które określają prawdziwie człowieczeństwo. Wizualizacja uczuciowości w sztuce średniowiecznej w pełni wyraża się w wielorakim ukazywaniu ciała i cielesności postaci ludzkich w tej epoce oraz wyjaśnia istotę tego, co nazywamy „nieklasycznym” w bogatej skali realizacji artystycznych, jaką przekazała sztuka zwłaszcza schyłku średniowiecza, określanego jako wykwit sztuki mieszczańskiej.

Sztuka średniowieczna wyraża bogatą gamę uczuć. Ekspresję silnych emocji bądź ich wyciszenie, a czasem nawet świadomy zakaz ich wyrażania, regulowała elitarna etykieta zachowania oraz elitarna *paideia* ucząca męstwa w cierpieniu i skrywania tkliwości uczuciowej. Równocześnie w tychże samych dworskich i monarszych kręgach następował prawdziwy wybuch uczuciowości sformułowanej w pieśniach rycerskich i miłości idealnej. Były to skierowane do kobiet metafory w formie ekfrazy, którą niemal bezpośrednio przejmowały wizualizacje miniaturskie powstałe w kręgach monarszych i dworskich⁴⁶. W środowiskach mieszczańskich uzewnętrznianie uczuć określała pobożność rozwijana w kręgach *devotio moderna*, stanowiąca o głębi przeżywanej religijności. Obrazowanie przeżyć i doznań uczuciowych było bardzo zróżnicowane tak w przekazanej treści, jak i formie. Od sublimacji i efektownych, delikatnych figur, wyczelowanych postaci dworskich, do realistycznych odwzorowań mieszczańskich, w których cierpienie i radość stanowiły o prawdziwości i autentyczności człowieka i jego wiary. Gdyby szukać początków problemu z unaocznieniem uczuciowości, należałoby wskazać na zakazy św. Ambrożego, który w swoich kazaniach

⁴¹ R. Hamann-MacLean, dz. cyt., s. 167 nn.

⁴² P. Binski, *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, „Art History” 1997 nr 20(3), s. 350–373.

⁴³ G.M. Baran, *Σάρξ i σωμα w antropologiczno-teologicznej refleksji Mędrca Pańskiego Syracha*, [w:] *Studia Anthropologica*, dz. cyt., s. 187–213; A.Z. Zmorzanka, *Ciało i wcielenie w nauczaniu gnostyków. (Analiza wybranych przykładów)*, w: tamże, s. 277–314.

⁴⁴ J. Schreiner, *Teologia Starego Testamentu*, przeł. B.W. Matysiak, Warszawa 1999, s. 198–199. L. Stachowiak, *Koncepcja człowieka*, s. 19.

⁴⁵ J. Dębicki, *Kognitywne funkcje...; tegoż, Filozofia sztuki...; tegoż, Koncepcje ciała...*, s. 55–127.

⁴⁶ Tenże, *La métaphysique de la sculpture médiévale. Introduction a la problématique*, „Revue des historiens de l’art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l’Université de Liège” 1991 nr 1, s. 30–39; tenże, *Idealizm i naturalizm w małopolskiej sztuce 2. połowy XV wieku. Kilka uwag o relacjach między sztuką a teologią i filozofią*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1997, s. 49–60; M. Büchsel, *Die wachsame Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter*, „Artibus et Historiae” 23(2002) nr 46, s. 21–34.

przestrzegał przed ukazywaniem Maryi pod krzyżem jako płaczącej, w nadmiernej ekspresji osuwającej się na kolana. Powołując się na opis ewangeliczny (Mk 15,40; J 19,25), Święty podkreślał, że Matka stała pod krzyżem.

Cielesność unaoczniona stała się egzemplifikacją życia wewnętrznego człowieka, jego kondycji duchowej, a zatem nie jest sprawą stylu, który określa zewnętrzny kształt ciała. Cielesność ukazującą przeżycia emocjonalne i duchowe rozwinęła rzeźba rzymska, czego przykładami są: relief ołtarza *Ara Pacis Augustae*, reliefy na łukach triumfalnych ze scenami bitewnymi, w których oddane są postacie należące do różnych nacji, wreszcie grupa Laokoona, oddająca ciała w apogeum emocjonalnej cielesności (można powiedzieć, że jest to cielesność sama w sobie)⁴⁷. Wskazać należy tu na stopniowy zanik ciała ukazywanego w klasycznej formie, a tym samym na zanik estetycznej funkcji sztuki jako obrazu piękna, dobra i prawdy. Sztuka podejmuje obrazowanie emocji człowieka, które są ukryte pod powłoką ciała. Do wizualizacji wkracza szeroko rozumiany świat duchowy, niematerialny, zakryty. Zawarty w materii widzialnej, nie jest materialną tkanką ani nawet jej prostym odbiciem. Średniowieczni filozofowie odkrywali funkcje i strukturę duchową człowieka i jego ciała oraz jego możliwości w dziedzinie poznania i komunikacji uczuciowej. Dusza jest tym, co łączy człowieka z transcendentnym światem. Zatem teraz, gdy na idealne reguły określające zewnętrzny obraz ciała nałożono cielesność, czyli bogactwo funkcji materialnych i duchowych człowieka, można mówić o pełnym obrazie ludzkiego ciała.

Wizualizację cierpienia fizycznego i duchowego w sztuce podjęto ze szczególnym pietyzmem w XIV i XV wieku. Ból fizyczny niszczący ludzką formę ciała najdobitniej ukazywali malarze niderlandzcy u schyłku XV i na początku XVI wieku w postaciach łotrów wiszących na krzyżach obok Chrystusa. Ciała, przewieszane i okręcone wokół poziomej belki, zwisają w bolesnych konwulsjach, ukazując ból fizyczny jako owoc bluźnierstw wypowiedzianych przeciwko Zbawicielowi. Sztuka wyraźnie odróżniała zniekształcenie cielesne jako cierpienie będące wynikiem grzechu i zła oraz cierpienie heroiczne i uświęcające, nie deformujące ciała człowieka. Naukę o cierpieniu przekazał św. Tomasz z Akwinu, który dał przestrożę, aby nie popadać w zamęt wewnętrzny i nie poddawać się uczuciom, które – uderzając w rozum – niszczą człowieka⁴⁸. W nauce tego filozofa i teologa odnajdujemy interpretację cierpienia Chrystusa w kategoriach fizycznego bólu: „cielesna męka Chrystusa sama w sobie była czymś odstręczającym – a więc rozum jako natura smucił się nią i nie chciał jej; natomiast w przyporządkowaniu do zbawienia rodzaju ludzkiego była dobra i pożądana – stąd rozum jako rozum chciał jej, a tym samym radował się nią”. W innym miejscu Tomasz stwierdza, że „dusza Chrystusa wypełniona była bólem – gdyż cierpiała wraz z ciałem”⁴⁹.

Skala wizualizacji przeżycia cierpienia jest w sztuce późnośredniowiecznej tym bardziej pogłębiona, im bogatsze są opisy cierpienia ludzkiego związane z faktami historycznymi, metaforami pasji Chrystusa i hagiografią przekazaną w tekstach kaznodziejskich, pieśniach i rozważaniach pasyjnych. Również bogate były wizualizacje uczuć pozytywnych, na przykład radości, wesołości, które odzwierciedlały autentyczne doświadczenia ludzkie w równie bogatych – a nawet skrajnych – uwarunkowaniach cielesnych. Oddawały one również emocje charakterystyczne dla skrajnej teatralizacji: komiczności, satyryczności czy ironii, a wtedy deformowały ludzką cielesność. Zagadnienie formy określonej kryteriami klasyczny – nieklasyczny znajduje w sztuce średniowiecznej drugie, symetryczne skrzydło: odsłanianie wewnętrznej dyspozycji emocjonalnej człowieka, która zawiera się między subtelnością i sublimacją a skrajnymi deformacjami.

⁴⁷ J. Elsner, *Art and the Roman viewer. The transformation of art from the pagan world to Christianity*, Cambridge 1995.

⁴⁸ Tomasz z Akwinu, *Quaestiones disputatae de sensualitate, de passionibus animae*, tłum. polskie: *Dysputy problemowe o zmysłowości, o uczuciach*, przeł. A. Białek, tekst sprawdzili i poprawili M.A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2008, s. 168–169.

⁴⁹ Tamże, s. 171.

Streszczenie/Summary

Zagadnienie ciała i cielesności człowieka w sztukach wizualnych badane jest w odniesieniu do każdego okresu w historii sztuki. Szczególnie interesujące są badania ciała i cielesności w sztuce średniowiecznej – ze względu na różnorodność formowania postaci. Potwierdza to bogaty stan badań mediewistów z kręgu antropologii historycznej, filozoficznej i biblijnej. Odkrywanie związku materii ciała z duchowością człowieka wynikało z dociekań nad tradycją antyczną w średniowieczu. W okresie tym następują syntezy starotestamentalnego hebrajskiego, ewangelicznego i greckiego pojmowania ciała i cielesności. Aspekty te zawiera piśmiennictwo filozoficzne oraz literatura średniowieczna, mające istotny wpływ na rozumienie ciała i cielesności.

W niniejszej rozprawie pytamy o relacje pomiędzy kategoriami realizmu oraz idealizmu w ukazywaniu świata zmysłowego w różnych etapach sztuki średniowiecznej dworskiej lub mieszczańskiej. Wraz z tymi kategoriami pojawiają się znane w sztuce kwestie form klasycznych lub ich przeciwieństwa – form nieklasycznych. Szczególnie odmiany formy nieklasycznej w średniowiecznej plastyce bliskie są współczesnym pojęciom deformacji czy dekonstrukcji i wskazuje się na nie w badaniach jako na sprzeczne z tradycją antyczną. W niniejszych rozważaniach stawiamy pytanie nie o kategorie stylu, ale o funkcje antropologiczne sztuki. Wizualizacja ciała unaocznia bogatą skalę emocjonalną człowieka w sztuce średniowiecznej.

Dogmat stworzenia człowieka jako obrazu Boga nie gwarantował jednolitego wyglądu ludzkiego ciała w ikonografii. W tym kontekście pojawia się pytanie o znaczenie ukazywanej różnorodności, a zwłaszcza skrajnych dekonstrukcji, które zaprzeczają idei wyglądu człowieka jako odbicia Boga – pierwowzoru stanowiącego jedność prawdy, dobra i piękna. Cielesność w sztuce średniowiecznej unaoczniała naukę moralną o cnotach i wadach. Ciało idealne i ciało zdeformowane interpretowano jako obraz wartości etycznych często wprowadzających różne formy transgresji. Ten kierunek badań odnosi się do tradycyjnie rozumianej funkcji dydaktycznej sztuki średniowiecznej. W niniejszych rozważaniach interesuje nas zagadnienie cielesności jako medium przekazu emocji i bogatej duchowości, związanych z autentyzmem przeżyć bohaterów świeckich lub ze świętymi zdarzeniami. Obrazowanie wydarzeń i postaci świeckich, biblijnych lub hagiograficznych kształtuje również interakcję emocjonalną pomiędzy przedmiotem przedstawionym a podmiotem percepcji.

Klasyczne rozumienie cielesności było wyrazem piękna obiektywnego i typowego, a sztuka miała na celu przypomnienie zdarzeń przeszłych. Nieklasyczne rozumienie ciała oddaje bogatą skalę indywidualnego, osobowego unaocznienia człowieka, jego dyspozycji psychicznych i duchowych. Sztuka wizualna przekazywać może wartości afektywne, które w średniowieczu miały pierwszoplanową wartość w komunikacji międzyludzkiej oraz relacji człowieka do Boga. Mnemonika – przypomnienie wydarzeń świeckich i świętych – ubogacona zostaje środkami rozbudzającymi empatię wobec bohaterów zdarzeń, a wszystko skierowane jest ku odbiorcy dla wywołania efektu współprzeżywania. Sztuki plastyczne, zwłaszcza malarstwo, mają ku temu bogate środki zmysłowe określające cielesność i jego emotywną funkcję, na przykład ubiory, nakrycia głowy, rekwizyty, a także relacje międzypostaciowe przekazywane w ruchach i gestach. Istotna jest w malarstwie późnego średniowiecza rola przyrody jako ekfrazy budującej ekspresję wizualizacji. Krajobraz lub pojedyncze składniki przyrody ukazane są w atmosferze sielanki *locus amoenus* lub heroiki przekazanej w formach szczytów górskich, gęstwiny lasu czy przepaści wąwozów. Wizualizacja emocji z rozmysłem wyraża się w jedności natury przyrody i natury człowieka. Oddziałuje to silnie na odbiorcę.

Emocjonalne uwarunkowania postaci przedstawionych w sztuce średniowiecznej – skala ich cierpienia, bólu lub radości, uśmiechu – nie stanowią więc tylko fenomenu stylistycznego, regulowanego pojęciami klasyczny – nieklasyczny. Wskazujemy na autentycznie ukazane człowieczeństwo ludzi żyjących pomiędzy IX a XVI wiekiem. Teksty literatury dworskiej oraz piśmiennictwa religijnego wspomagają badania wizualizacji ciała i cielesności jako wewnętrznych dyspozycji psychicznych, duchowych i szeroko rozumianych emocjonalnych.

Słowa kluczowe: klasycyzy – nieklasycyzy, konstrukcja, dekonstrukcja, obiektywne, subiektywne, emocjonalne, otwarte.

Classical and non-classical visualizations of the body in Mediaeval art. Visualization of human feelings and emotions or the deconstruction of the body?

The issue of the body and of human carnality in visual arts was the object of research in every period of art history, in particular, of the Mediaeval art research. Medievalists provided rich sources of writings on the subject from the historical, philosophical and biblical anthropology. Discovering the relationships between the matter of the body and the spirituality of the man resulted from the search of the Antique tradition still present in the Middle Ages. The Middle Ages were the period of the development of the syntheses of how the human body and carnality were perceived in the Old Testament Hebrew, in the Gospel and in the Greek tradition. These aspects are included in the philosophical writings and in the Mediaeval literature which greatly influenced the understanding of the body and of carnality.

This article is a discussion about the relationships between the categories of realism and idealism in indicating the world of human senses in various periods of the court or bourgeois Mediaeval art. These categories are connected with the issues of classical forms or their non-classical opposites. Some non-classical forms in the Mediaeval art resemble the contemporary issues of deformation and deconstruction. It is indicated in the research as the contradictions to the Antique art in terms of the form. This dissertation poses the question which does not concern the categories of the style but rather the anthropological functions of art. Visualization of the body highlights the rich emotional scale of the man in Mediaeval art. The tenet of creating the man as the reflection of God did not result in the uniform insight into the iconography of art. In this light, we can ask the question about the meaning of the presented diversity, especially the utmost deconstruction, which denies the idea of the man reflecting God's image, as He is the Unity of the truth, the good and the beauty. Carnality in Mediaeval art reflected the moral teaching about the virtues and vices. An ideal body and the deformed body were interpreted as the images of ethical values which often introduced various forms of transgression. This direction of research reflects the traditional didactic function of Mediaeval art. This dissertation discusses the issue of carnality as the medium of transmitting emotions and rich spirituality, connected with the genuine experiences of secular characters or of holy events. Visualization of secular and holy hagiographic events and characters also functions as the emotional interaction between the presented subject and the subject of perception. The classical perception of carnality reflected the objective and typical beauty, while art was to remind of the past historical events. The non-classical understanding of the body reflects the rich scale of the individual, personal embodiment of man, of his inner mental and spiritual features. Visual art can transmit affective values which, in Mediaeval times, were a very important means of communication between people and between people and God. Mnemonics – collecting and reminding of the secular and holy events, is enriched with the awoken empathy of the participants of events in order to allow the recipient to experience every event personally, through contemplating art. Fine arts, especially painting, are equipped with rich sensual means which visualize carnality and its emotive function, e.g. the clothing, headwear, props, as well as the interpersonal relationships between characters reflected in movements and gestures. The late Mediaeval painting highlights the importance of nature as the ekphrasis which builds the expression in visualization. A landscape or the single models of nature are presented in the bucolic atmosphere *locus amoenus* or as the epic reflected in the images of mountain tops, thicket of the forests, the depth of gullies. Visualization of emotions is deliberate in presenting the unity of nature: the wilderness and the human nature. It strongly influences the recipient.

The emotional conditions of the presented characters in Mediaeval art: the scale of perceived suffering, pain, or joy, smile – are not limited to merely constitute a stylistic phenomenon regulated by the concepts: classical – non-classical. We indicate the genuine humanity of the presented people who lived between the 9th and 16th centuries. The texts of the court literature and of religious writings contribute to the research

of visualization of the body and of carnality meant as the inner human features: mental, spiritual, or the common emotionality.

Keywords: classical, non-classical, construction, deconstruction, objective, subjective, emotional, open