

Antoni Maśliński

KONTRAPOST JAKO KRYTERIUM HUMANIZMU W SZTUCE

Przeogromna literatura naukowa na temat humanizmu i zwłaszcza renesansu¹ (przy jednoczesnym jednak małym zainteresowaniu dla wzajemnych relacji tych dwóch pojęć) sprawiła, że jego obraz wzbogacił się o nowe barwy, ale i zatarły się jego kontury. Przyczyniła się do tego w głównej mierze pisarska działalność historyków idei i historyków kul-

¹ Dla przykładu samo tylko dzieło Panofsky'ego (*Renaissance and Renaisances in Western Art*, Uppsala 1960) zawiera 20 stron wyselekcjonowanej bibliografii po r. 1800. Równie monumentalną historiografię renesansu dał W. K. Ferguson, (*The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation*, Cambridge (Mass.) 1948; przekł. franc. Paris 1950) Ferguson wysoko ocenia trwałość koncepcji Burckhardta.

Odbiciem niedawnej stosunkowo dyskusji zorganizowanej w USA są m. in. rozprawy w „Journal of the History of Ideas”, IV (1943): L. Thorndike, *Renaissance or Prerenaisance*; H. Baron, *On the Originality of the Renaissance*; D. B. Durand, *Tradition and Innovation in 15th Century — Il Primato del' Italia in the Field of Science*.

Przeciwstawia się zacieraniu przez zachodnią naukę granic między sztuką średniowiecza a sztuką renesansu W. M. Alpatow (*W obronie odrodzenia; przeciw teoriom burżuazyjnej nauki o sztuce*, tłum. W. Jaworska, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, (1951) nr 7—8) Podobnie Z. Kępiński (*ibid*, (1953) nr 13).

Jednym z punktów spornych jest stosunek humanizmu renesansowego do religii, począwszy od stanowiska Burdachy, widzącego w nim ruch religijny, i Toffanina, według którego byłby on reakcją religii na pewne antyreligijne tendencje średniowiecza. Kompromisowe stanowisko zajmuje P. O. Kristeller (*The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge — Massachusetts 1955, s. 74). Według niego humanizm nie jest ani religijny, ani antyreligijny, lecz jest orientacją literacką i naukową.

Jednym z nowszych badaczy, widzących renesans i humanizm w różnych okresach, jest R. Newald, (*Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus*, Tübingen 1960, s. 7). Humanizm miałby być prozaiczny, renesans — poetycko-artystyczny. Słusznie stwierdza, że oba są nie do pomyślenia bez antyku.

Zadziwiająco mała jest ilość definicji humanizmu. Nie podaje jej nawet A. Renaudet w pracy pod programowym przecież tytułem: *Autour d'une définition de l'humanisme* [w:] *Humanisme et Renaissance*, Genève 1958. Przytacza defi-

tury, która dała w wyniku rozciągnięcie pojęcia humanizmu poza właściwy mu okres historyczny w kierunku średniowiecza. Rebus sic stantibus lepiej jest zrezygnować na wstępie niniejszej rozprawy z definiowania humanizmu i poprzestać na porozumieniu się, że będziemy przez humanizm rozumieli tutaj ten zespół wartości, dla których układem odniesienia jest człowiek i antyk, zaznaczając, że dokonało się to po raz pierwszy od upadku starożytności klasycznej w renesansie, szczególnie włoskim. Czy skończył się humanizm wraz z renesansem — spróbuje na to odpowiedzieć praca niniejsza.

Kontrapost — nie znany ani w sztuce Starożytnego Wschodu, ani dotąd w sztuce Egiptu² — zdobycz sztuki greckiej okresu klasycznego,

nicję E. Faguet'a: „Renesans — to wskrzeszenie idei antyku, humanizm — to gust do sztuki antyku” (s. 32). Solidaryzując się z myślicielami katolickimi, głównie z Gilsonem, Bremondem i Maritainem, eksponuje koncepcję humanizmu chrześcijańskiego.

Na tle małego zainteresowania wzajemnymi relacjami pojęć 'humanizm' i 'renesans' tym bardziej jest godne uwagi rozróżnienie między nimi w ujęciu P. Frankla (*The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton, New Jersey 1960, s. 248, 252): „Różnicę między humanizmem i renesansem można określić jako różnicę między pojęciem i percepcją. Humanizm istniał w królestwie pojęć; w dziedzinie duchowej pozostał literackim [...]” „Renesans wprowadził ludzki punkt widzenia do świata percepcji zmysłowej. „Co humaniści 'widzieli' w swych umysłach, było wyrażone widzialnie w renesansie [...]” (Humanizm można nazwać renesansem. Ale sztuki włoskiej z okresu 1410—1520 nie nazywano humanizmem, lecz renesansem. Słowo 'humanizm' było zarezerwowane dla studiów filologicznych, literackich i filozoficznych, które były zorientowane na antyk”.

Proponowane przeze mnie rozumienie humanizmu zbliża się do definicji Z. Lempickiego (*Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, Warszawa — Lwów 1923, s. 58). Wobec braku tu miejsca szerzej zajmę się tym problemem w przygotowywanej obecnie książce pt. *Studia nad humanizmem w sztuce*, której fragmentem jest praca niniejsza.

² „Kein Kontrapost, keine Gleichgewichtsverschiebung oder Achsendrehung, keine gleitende Bewegung, keine Anspannung oder Entspannung” E. Buschor. (*Vom Sinn der griechischen Standbilder*, Berlin 1942 s. 35).

K. Michałowski znalazł kontrapost w sztuce egipskiej XVIII dynastii w postaci jednej z muzykantek w grobie skryby imieniem Nacht (*Nie tylko piramidy*. Warszawa 1966).

Nawiasowo wspomina o kontrapoście greckim W. Schindler (*Die Kompositionsprinzipien der Hochklassik in der Vasenmalerei*. „Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock — 16. Jahrgang 1967. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe” Heft 7/8, s. 517). Pod względem metodologicznym rozprawa uwzględnia strukturalizm.

Akcentuje kontrapost jako jeden z wykładników klasycyzmu G. Weise (*La duplice interpretazione dell'antichità classica nel Rinascimento e nel Barocco*. „Paragone” Arte nr 121: 1969 s. 8). Powołuje się na: Meyer — Weinschel.

przybrał swą monumentalną postać w kanonie Polykleta (Doryphoros il. 1) ^{2a}.

Doryphoros był ukoronowaniem doświadczeń dwóch nurtów rzeźby greckiej o różnorodnym przeprowadzeniu nowego rytmu postaci ludzkiej: doryckiego, reprezentowanego przez posąg z Girgenti (Museo Civico) i attyckiego, którego przykładem jest młodzieniec Kritios (Akropolis). W nurcie attyckim dominowała głębokościowa gradacja formy i rytm „wokół prowadzący” ³.

Kanon Polykleta miał być wyjaśnieniem w formie plastycznej napisanego przezeń traktatu o swej sztuce. Nowością jest tu odmienne potraktowanie nogi obciążonej i nogi luźno dotykającej ziemi, która cofnięta do tyłu sprawia wrażenie ruchu w marszu ⁴. Jest to twórcze w stosunku do archaicznego wykroku nogi w przód z zachowaniem sztywności postaci. Doryphoros odznacza się już doskonałym wyważeniem sił i kierunków ⁵. W dziejach sztuk plastycznych o tematyce figuralnej miał on otworzyć nową erę. Kontrapost jest tu nie tylko najwyraźniejszą przyczyną sprawczą ruchu ożywiającego postać i nie tylko prototypem konwencji artystycznej na przyszłość. Stał się on decydującym środkiem wyrazu majestatycznej godności człowieka, co w połączeniu z wysokimi wartościami klasycznej formy złożyło się na posąg heroizujący i idealizujący człowieka ⁶. Ow typ człowieka prezentuje w

Renaissance und Antike: Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der italienischen Renaissance. Rentlingen 1933.

^{2a} Pochodzenie ilustracji: il. 1, 17, 19 z *Encyclopedia of World Art*. T. III. 1958; il. 2, 4, 5, 7, 8, 10 z *Encyclopédie Photographique de l'Art*. T. III. Paris 1938; il. 3, 6, G. Rodenwaldt. *Die Kunst der Antike*. W: *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1927; il. 9 "Francja" — *prospekt turystyczny wyd. Generalnego Przedstawicielstwa Kolei Francuskich w Warszawie*; il. 11 fot. A. Maśliński; il. 12 z *Staatliche Museen zu Berlin, Antiken - Sammlung*; il. 13, 14 z A. Hauser, *Mannerism*. London [1965]; il. 15 z G. Briganti. *Der italienische Manierismus*. Dresden 1961; il. 16 z A. Morassi, G. B. Tiepolo. London 1955; il. 24 z Z. Hornung. *Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*. Warszawa 1937; il. 18 z R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*. London 1955; il. 25 z W. Weisbach, *Die Kunst des Barocks*. W: *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1924; il. 20 fot. oo. Dominikanie, Warszawa; il. 21, 23 fot. S. Butrym; il. 22 z M. Osborn. *Die Kunst des Rokoko*. W: *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1929.

³ "Herumführend" (L. Alscher. *Griechische Plastik*. Bd. III/I. Berlin 1961 s. 182, 183, 184). Girgenti = Agrigento, antyczne Akragas.

⁴ G. Lippold. *Handbuch der Archäologie*. Heidelberg und München 1950 s. 163, 164. G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* [wyd. po r. 1957], s. 247, 248.

⁵ Alscher, j.w. III, 1956 [!], s. 12.

⁶ Trafnie wyraził się Panofsky, że dla Greków dzieło sztuki egzystuje w sferze estetycznej „idealności”, dla Egipcjan — w sferze „magicznej rzeczywistości” (*Mea-*

doskonałej harmonii jego stronę cielesną i duchową. Chyba zbyt surową opinię starożytnych przekazał nam Kwintylijan, że Polyklet wypięknił formę postaci ludzkiej, lecz nie udało mu się oddać w niej boskiego majestatu⁷. Duch wypowiada się tu poprzez ciało, twarzy nie przypada jeszcze większa rola ekspresji niż reszcie korpusu. Rytmiczna, szlachetna architektura ciała, stanowiąca syntezę jego proporcji, owiana pewnym chłodem, właściwym szkole argiwnsko-sikiońskiej, jako twór doskonały sam w sobie, pozostaje w idealnej równowadze z tym, co je łączy z naturą. Doryphoros jest zatem rzeźbiarską kreacją tego, co rozumiemy przez humanizm. Bogactwo humanistycznych wartości znajdowało adekwatny wyraz z zmieniającej się formie artystycznej rzeźby greckiej, a kontrapost stanowił zawsze dominantę struktury kompozycyjnej.

Subtelność i „malarzskość” „karnacji” posągów Praksyteleasa, idąca w parze z wyrazem rozmarzenia w twarzy (Hermes z małym Dionizosem, Sauroktonos il. 2) znajduje swój odpowiednik w wyrafinowanym kontrapoście. Jeszcze innym rodzajem kontrapostu jest Apoxyomenos Lizyppa. Ciało zdaje się tu kolebać w stanie napięcia spowodowanego ruchem rąk i jego ciężar zda się przenosić co chwila z jednej nogi na drugą (il. 19). Lippold widzi w nim obok kolebania się jakby wymaginowany ruch wokół⁸. Jest to drugi z kolei kanon, smuklejszy, o mniejszej głowie. „Lizypp nie był uczniem jakiegoś wielkiego artysty. Sam siebie nazywał uczniem Polykletowskiego Doryphorosa”⁹.

Grecki kontrapost jest owocem poszukiwań, obserwacji natury prze-filtrowanej przez umysł, natury wypięknionej, ale rzeczywistej. Jest on zjawiskiem naturalnym; sztuka klasyczna nigdy nie występuje przeciw naturze. Najlepiej to wykazać na przykładzie kontrapostu. Aby się wyrazić jeszcze bardziej dokładnie: kontrapost jest tak naturalnym sposobem stania człowieka, że powstaje on automatycznie, samorzutnie z chwilą, gdy tylko człowiek cały ciężar swego ciała oprze na jednej nodze. Jednocześnie jest to jedyna wygodna postawa stojąca. Każda inna jest męcząca (o czym łatwo przekonać się w tłoku) i sztuczna. Kontrapost jest tedy wyrazem zaobserwowanego piękna natury na przykładzie postaci ludzkiej, która była dominującym tematem sztuki klasycznej (przez sztukę klasyczną rozumie się tu starożytną sztukę grecko-rzymską, łącznie ze sztuką hellenistyczną, czyli sztukę antyku; sztukę w. V i IV p.n.e.

ning in the visual arts; rozdział pt. *The History of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles*. New York 1957 s. 62.

⁷ J. Charbonneaux, *La sculpture grecque classique*, [Paris 1945] s. 36.

⁸ Lippold, j.w. s. 279.

⁹ Cyvero. *Brutus*. LXXXVI, 296, cyt. za: M. Bieber. *The Sculpture of the Hellenistic Age*. New York 1955 s. 30—32.

określa się tu mianem „okresu klasycznego”). Obserwacja rzeźby greckiej każe widzieć we wszystkich jej dziełach tę samą zasadę, która wynika z kontrapostu. I to w dziełach oddających maksymalny ruch, bez względu na okres ich powstania. Zarówno bowiem Dyskobol Myrona z okresu klasycznego, jak i Apollo Belwederski (il. 17) z okresu przedhellenistycznego¹⁰ mają tę samą prawidłowość w ułożeniu części ciała w zależności od rodzaju ruchu, podobnie jak i Aphrodite z Kyrene (il. 6), Wenus Milońska (il. 7), Nike z Samotraki (il. 8), „Modlący się chłopiec” (il. 9) itp. Różnica jest tylko ta, że w posągach z okresu klasycznego linie kierunkowe są zharmonizowane statycznie, zaś w rzeźbie okresu hellenistycznego — dynamicznie. Zasada naturalności ustawienia, ułożenia, czy usadzenia ciała daje się zauważyć w tak skomplikowanej kompozycji, jak w posągu przykucniętej Aphrodite z Louvru (Wenus z Wienne il. 5). Bliższa analiza tego posągu wykaże, że jest to jedyna możliwie wygodna pozycja do wytrzymania w niej na krótko, że tylko w tej pozycji można zachować równowagę. Dalej — że w tej trudnej pozycji poszczególne części ciała tak właśnie muszą się układać, a w tym układzie wzajemnie się wspierają. To właśnie dodaje wdzięku postaci. Technie ona harmonią mimo podniesionego w niej przez Alschera hellenistycznego dualizmu: zmysłowej potęgi natury i refleksji¹¹. Wysportowani Grecy, wieńczący zwyciężcę na Olimpiadzie, mieli szczególne wyczucie tej harmonii. W przykucniętej Aphrodite możemy widzieć konsekwencje kontrapostu i jeden jego element szczególnie tu widoczny: równowagę. Bez niej nie ma kontrapostu ani klasycyzmu. Zachwianie równowagi — to jedna z cech manieryzmu. Jest ona antykowi nie znana. Nie występuje nawet w przykładach najbardziej wyszukanego ruchu rzeźby hellenistycznej. Nie można też mówić o manieryzmie w plastyce późnorzymskiej. W zespole cech rzeźby późnorzymskiej da się wyróżnić schematyzm, zanik plastyczności — cechy słusznie dawno podniesione przez Riegla — nasilenie abstrakcji, ekspresję i zbarbaryzowanie, jako wynik nowych treści ideowych (chrześcijaństwo, sakralizacja władzy cesarskiej, wpływy Wschodu). Natomiast nie wydaje się celowe przenoszenie na tę sztukę kategorii stylowo-formalnych, wytworzonych w innym czasie historycznym, co więcej: wytworzonych świadomie jako

¹⁰ Wg Alschera, (jw., III, s. 89, 101, 102) który wyróżnia pojęcia sztuki „poklasycznej” i „przedhellenistycznej”. W rzeźbie poklasycznej ruchy postaci wzajemnie dążą do wewnętrznej jedności, gdy w przedhellenistycznej wytwarza się okrężny rytm w otaczającej posąg przestrzeni (np. Apollo Sauroktonos z Watykanu). Sztukę hellenistyczną dzieli na 3 fazy: wczesną od r. 300, dojrzającą od pocz. trzeciej tercji w. III p.n.e. i późną od pocz. II w. p.n.e. (IV, 1957).

¹¹ Jw., IV, 1947, s. 34.

wyimaginowana doktryna artystyczna przez artystów i teoretyków w. XVI i poniekąd w. XVII, której sformułowania teoretyczne znajdują swój wyraz w sztuce. Nie dostrzegano należytej roli równowagi w kontrapoście (choć wyraża to sama nazwa kontrapostu w językach angielskim i niemieckim: „self-balance” obok „counterpoise”, „Ponderation” obok „Kontrapost” i „Gegenbewegung”)¹² tak, jak nie zwrócono należytej uwagi na brak równowagi w malarstwie i rzeźbie manieryzmu. (Inne kryteria i trafna intuicja poddyktowały W. Friedländerowi tezę o antyklasycznym charakterze sztuki manieryzmu)¹³.

Po kontrapoście stojącym ważną z kolei rolę w przyszłości miały odegrać jeszcze dwa typy wśród różnych upozowań postaci ludzkiej wykształconych w antyku: postać siedząca (o której będzie mowa przy baroku) i postać półleżąca wsparta na łokciu. Oba typy występują m. in. na wsch. przyczółku Parthenonu (Londyn, British Museum). Wśród wielu rozwiązań pełna liryzmu śpiąca Ariadne z Watykanu szczególnie była predestynowana do wywarcia wpływu na nowożytną rzeźbę sepulkralną obok antycznych rzymskich sarkofagów, jak np. sarkofag z Melfi czy sarkofag z Museo Capitolino. Poza ta jest również mutatis mutandis odmianą kontrapostu stojącego, gdyż podobnie jak on, jest jedyną naturalną i wygodną pozycją, dyktującą samoczynny skręt głowy ku osi i założenie nóg jednej na drugą, wraz ze swobodnie opadającą ręką wzdłuż korpusu. Szczególnie ważne na przyszłość okazało się tu założenie nóg jednej na drugą. Motyw ten stanie się obowiązujący w nagrobkach renesansowych, a w polskich nagrobkach rycerskich przejdzie w schemat, stanowiący w słabszych dziełach główny może wyróżnik humanizmu. Postać półleżąca będzie miała wielkie powodzenie w sztuce nowożytnej, jako wyraz majestatycznego spokoju, zadumy, humanistycznego „otium”. Szczególnie wymownych przykładów, by poprzestać na czterech, dostarcza sztuka renesansu i baroku: liryczna uśpiona Wenus Giorgiona z Gallerii Drezdeńskiej, znacznie odmitologizowana Wenus Tycjana z Gallerii Uffizi we Florencji, dramatyczny Adam Michała Anioła ze sceny stworzenia człowieka na fresku w kaplicy Sykstyńskiej, nurzająca

¹² L. Réau. *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*. Paris 1953.

¹³ W. Friedländer, *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, New York [1958]. (To samo wcześniej w „Repertorium für Kunstwissenschaft” XLVIII: 1925 i w „Vorträge der Bibliothek Warburg” XIII: 1929). „Jest fenomenem godnym uwagi, że Pontormo jest bardziej gotycki od późnogotyckiego Dürera”, s. 26. Podobnie Blunt: „Pod wielu względami manieryzm jest bliższy średniowieczu niż renesansowi” (*Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford 1940, s. 106).

się w ferii barwnej intymnego zacisza *Wenus Velasquesa* z National Gallery w Londynie.

Kontrapost zachował swe znaczenie w sztuce rzymskiej: Posąg *Augusta z Prima Porta* (il. 3) nawiązuje pod względem stylowym do kanonu Polykleta *Doryphoros*. Przybył pancierz i strój wojenny, również alegoria, wzmógł się patos, wzbogaconego wyrazu nabrał szeroki, majestatyczny gest, ale koncepcja w swej istocie jest Polykletowska. Żołnierz zatem niosący włóczęnię stał się archetypem apoteozowanego posągu rzymskich imperatorów, inne bowiem posągi rzymskich cesarzy jako wodzów naczelnych wyraźnie się wzorują na *Augustie z Prima Porta* (np. *Trajan z Louvru*). Wykształcił się zatem w rzeźbie rzymskiej nowy kanon. Obok niego inny, w którym *Oktawian August* występuje jako *princeps senatus* (*Louvre*, il. 4). Oba miały odegrać wielką rolę w sztuce renesansu i baroku. Również „kontrapost siedzący” w typie rzeźby z *Muzeum Watykańskiego* (sygnowanej numerem 390), czy też *Nerwy na tronie* (tamże). Siedzący cesarz wspiera się prawą ręką o stojące berło; towarzyszy temu skręt głowy w prawo. Jednocześnie prawą nogę ma wyciągniętą do przodu i lekko zgiętą, zaś lewą podkurczoną, gdyż ciężar korpusu przechylonego lekko w lewo spoczywa na lewym biodrze, z czym współdziała wsparcie się lewą ręką o draperię tronu. Ta pozycja staje się dzięki wzmoczeniu akcentów uroczystą pozą. Współdziała z ciałem w kontrapoście udrapowana szata. Draperia szat — to również zdobycz sztuki greckiej. Wezbrana majestatyczną falą jak żywioł morski z jej dramatyczną rytmiką u *Fidiasza* w siedzących boginiach wschodniego przyczółka *Parthenonu*, patetyczna u *Nike z Samothraki*, gdzie wzburzona porywistym wichrem szata współdziała z ciałem w jego interpretacji, naładowana jest tym samym „élan vital”. (il. 8). Nie zapominałmy zresztą o innym rodzaju szaty, „szaty zwilżonej” u *Paioniosa*, gdzie ciało wprost przeziera przez szatę, ani też — o majestatycznych, girlandowych zwisach szaty w kaskadzie fałd, stanowiącej równowartościowy temat muzyczny wobec ciała w zharmonizowanej z nim symfonii, jak w „*Euterpe*” z *Louvru* (il. 10), czy w rzeźbie rzymskiej z *Parmy* (il. 11). Szata odegrała w rzeźbie rzymskiej wielką rolę jako wykładnik klasycyzmu. W tej funkcji zachowała ona idealizowaną formę draperii w połączeniu z najsilniejszym nawet realizmem twarzy (np. posąg *Tytusa z Muzeum Watykańskiego*)¹⁴. Podobnie jak w sztuce greckiej, choć nie wznosząc się do jej poziomu, fałdy szat nie zacierają struk-

¹⁴ Tzw. iluzjonizm flawijski jako szczęśliwą syntezę nurtu greckiego i rzymskiego podnosi C. Saletti (*Considerazioni critiche su alcuni ritratti di età greca e romana nel Museo del Liviano a Padova*, „*Arte Antica e Moderna*” (1963) nr 24, s. 296).

tury ciała w kontrapoście aż do schyłku rzeźby rzymskiej z jej „symbolicznym formalizmem i emocjonalnym ekspresjonizmem”¹⁵. Mimo podnoszonego dualizmu sztuki rzymskiej: etruska — hellenistyczna (Furtwängler), grecka — rzymska (Sievenking, Tonbee), klasyczna — antyklasyczna (Rodenwaldt)¹⁶ była ona depozytariuszem klasycznego kontrapostu, zwłaszcza udrapowanego.

Sztuka średniowieczna prawie nie zna kontrapostu; nie tylko bizantyńska i romańska, ale również gotycka (z nielicznymi wyjątkami). Ruchliwość rzeźby romańskiej nie jest w stanie przekroczyć progu, od którego zaczyna się ruch naturalny ciała przegiętego w biodrach. Przy największych wysiłkach grzęźnie ta rzeźba w pseudokontrapoście, gdzie przegięcie bioder jest pozorne, a ruchliwość ogarniająca nogi, ręce i szaty ma charakter powierzchniowy i nieorganiczny (np. św. Michał Archanioł walczący ze smokiem z St. Gilles).

Plastyka gotycka, która w stosunku do arealistycznej romańskiej jest bliższa rzeczywistości (il. 9) i w swym kierunku rozwojowym zmierza ku jej odtwarzaniu, rzadko osiąga kontrapost (scena Nawiedzenia z Reims, szczególnie silnie inspirowana przez antyk, należy do wyjątków). Zdaje się do niego zbliżać Claus Sluter w Madonnie z Dzieciątkiem z Dijon, ale artyści późnego gotyku wkroczyli na drogę analitycznego modelowania człowieka, zapatrzeni bardziej we wzory warsztatowe niż w naturę, przy jednoczesnym braku oddziaływania antycznych wzorów wielkiej formy, do czego nie byli duchowo przygotowani. Więc też najwięksi mistrzowie późnego gotyku nie mogli przekroczyć jakby zakłętej linii dzielącej ich od kontrapostu (Wit Stwosz, Tilman Riemenschneider). Ich dzieła noszą stygmat tragicznego szamotania się między fascynującym oddaniem szczegółów (ręce, nogi, twarze), w czym można widzieć morfologiczny naturalizm (termin T. Dobrowolskiego), a korpusem, jakby o złamanym kręgosłupie ginącym w kaskadzie fałd „stylu łamanego”, mających być samoistny, bez relacji z ciałem. To ciało jest „niecielesne”. Kruche ramiona, wąskie i wątłe barki, zapadła klatka piersiowa świadczą o biegunowo przeciwnym układzie odniesienia w stosunku do antyku i człowieka. Schemat gotyckiej postaci w odróżnieniu od klasycznego kontrapostu wnikliwie ujął Panofsky¹⁷. W posągu upozowanym all’antica bark nad nogą obciążoną ugina się (funkcję nogi można tu porównać do roli kolumny, dźwigującej belkowanie), w „chwieją-

¹⁵ O. J. Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art* „Memoires of the American Academy in Rome”. T. XXI: 1953 s. 50.

¹⁶ Jw. s. 61.

¹⁷ E. Panofsky. *Renaissance and Renascences in Western Art*. [Uppsala 1960], s. 102.

cej się” natomiast figurze gotyckiej bank nad nogą obciążoną wznosi się (funkcję nogi można tu porównać do roli podpory kamiennej, przenoszącej energię na żebro sklepienia). Manieryczny schemat gotycki w kształcie litery S (M. Gębarowicz) nie jest, wbrew pozorom, prawidłowym kontrapostem, który jest w swej istocie utrwaleniem naturalności postawy ciała. Goethe określił antyk jako część „naturalnej natury”. Klasycyzm jest wyszlachetnieniem i pogłębieniem natury.

Natomiast większa i inna niż w antyku rola przypadła szatom. Wyposażone, jak wszystko w średniowieczu, w ponadludzką symbolikę (Huizinga) zachowują w stosunku do przedstawionej postaci swój byt samoistny, a nawet w aspekcie ideowym — zaryzykowałbym powiedzieć — prymarny. (Mowa naturalnie o panującej w średniowieczu tematyce kościelnej i sposobie jej przedstawiania, przez której szczeliny wciskały się i treści laickie). Znaczenie szaty i sposób traktowania ciała wypływa ze średniowiecznego spirytualizmu. W doktrynie Kościoła tkwił antagonizm między duszą a ciałem, traktowanym jako źródło grzechu, które winno być przez ascezę ujarzmione i podporządkowane duszy.

Z tego wypływają dwa wnioski: 1) sztuka średniowieczna stanowi jedną epokę mimo wielkich różnic na polu plastyki, a jeszcze większych na polu architektury, między formacją romańską a gotycką; 2) nie można mówić o humanizmie na gruncie sztuki średniowiecznej. „O ile egipska metoda kształtowania plastycznego była konstrukcyjna, to metodę średniowieczną można określić jako schematyczną”¹⁸. Umysł średniowieczny nie zna antyku jako fenomenu samego w sobie. Scholastycy czerpią z Arystotelesa, lecz średniowieczu brak zmysłu dla filologii klasycznej. Artysci średniowieczni czerpią (fragmentarycznie — dodałbym) z rzeźby starożytnej, lecz średniowieczu obcy był zmysł dla archeologii klasycznej. Artysta średniowieczny używał klasycznych motywów w nieklasycznych obrazach, klasyczne zaś tematy wyrażał przez nieklasyczne figury (np. Herkules jako Chrystus), gdyż artysta kopiował to, co mu było dostępne¹⁹.

Kontrapost jest najbardziej uchwytnym i wymiernym kryterium humanizmu w sztukach przedstawionych. Każda inna cecha, jak np. realizm czy idealizm, którymi szafowano w dyskusjach na temat renesansu i humanizmu, jest zbyt płynna, ponadczasowa i wieloznaczeniowa, aby mogła stanowić przekonującą *differentiam specificam*. Łatwiej było porozumieć się na polu architektury. Tam bowiem konkretne elementy

¹⁸ Panofsky, *op. cit.*, s. 73. Niżej zaznacza, że kanon gotycki ekskluzywnie określa kontury i kierunki ruchu (np. Villard de Honnecourt lub witraże z Reims).

¹⁹ *Jw.* s. 51, 41.

pochodzenia antycznego, jak kolumna czy bellkowanie, stanowiły wyróżnik między architekturą średniowieczną a renesansową. A przecież nawet mimo to niektórzy badacze woleli quattrocento nazywać „wiekiem XV” niż „wczesnym renesansem”. Stąd waga kontrapostu jako probierza postawy artystycznej, że jest on więcej niż konwencją: jest on kanonem. Jako taki jest on sprawdzianem tej postawy, która człowieka idealizuje, heroizuje, jest przeto postawą antropocentryczną w przeciwieństwie do średniowiecznej postawy teocentrycznej.

Kontrapost odradza się w sztuce renesansu. Znowu ciało nabiera życia jak w sztuce klasycznej i znowu człowiek jest idealizowany i heroizowany. Mimo historycznych różnic, które sprawiają, że renesansowa postać ludzka nie jest tylko kopią starożytną, lecz twórczym wyrazem pierwszej fazy stylowej sztuki nowożytnej, kontrapost renesansowy jest wyrazem pierwszego świadomego zwrotu do antyku i udanej, a bliskiej antykowi realizacji pokrewnych mu założeń. Kontrapost jest w sztuce renesansu najlepszym wyrazem jej humanizmu.

W kontrapoście renesansowym można wyróżnić kilka typów. Głównym typem jest kontrapost stojący (np. Dawid Michała Anioła). Jako jego pochodne można wprowadzić następujące dalsze pojęcia.

Kontrapost siedzący. Szczególnie wymownym przykładem jest Pietà z bazyliki św. Piotra w Rzymie, Mojżesz i dwa posągi Medyceuszów dłuta Michała Anioła. Lekki skręt ciała wokół swej osi z odpowiednim skrętem głowy i ułożeniem rąk opartych na kolanach, ustawionych w harmonizujących z korpusem liniach kierunkowych — to są odpowiedniki przegięcia w biodrach i przeniesienia ciężaru na jedną nogę w kontrapoście stojącym, wraz z wszystkimi tego konsekwencjami. Linie kierunkowe jako następstwa poruszenia korpusu są zgodne z prawami natury; postać jest upozowana „naturalnie” (co nie znaczy, że przypadkowo), choćby była to nawet poza wyszukana.

Kontrapost unoszący się w powietrzu. Na przykład Chrystus na obrazie „Przemienienie Pańskie” Rafaela (Muzeum Watykańskie) il. 13, „Assunta” Tycjana (Wenecja, Frari). Szczególnie pouczający jest obraz Rafaela — twórcy tego typu ikonograficznego, który w malarstwie odegrał rolę kanonu. Wzniesione ramiona Chrystusa unoszącego się w powietrzu, przechylona głowa i w przeciwnym od niej kierunku nogi, lekko zgięte, balansujące w powietrzu, a odpowiednio do tego korpus, stanowią mistrzowską kompozycję według założeń sztuki klasycznej. Jednocześnie obraz Rafaela jest kreacją dynamiczną, gdzie napięcia kierunkowe pozostają w stanie równowagi. Wbrew prawom fizycznym postać ludzka wznosi się w powietrze. Nie tylko jednak moment cudowności, ale harmonia ruchów sprawia, że patrzący odczuwa tę postawę w

powietrzu jako jedynie „naturalną” i nie odczuwa sprzeciwu wobec zawieszenia w stosunku do niej praw fizyki. Zresztą rzut oka na towarzyszące Chrystusowi postacie w ruchach równie „naturalnych” Mojżesza i Eliasza uspokoi widza. Odczuje on bowiem natychmiast, że obie postacie zawisłe w powietrzu są również „w stanie nieważkości”. W stosunku do Chrystusa prorocy unoszą się nieco niżej i skośnie. W ten sposób grawitują ku Niemu. Odczuwamy, że nie ziemia, ale Chrystus jest źródłem przyciągania i siłą sprawczą, utrzymującą proroków w powietrzu. Jest to jakby malarska ilustracja przeczuwanego prawa powszechnego ciężenia. Wypadnie tu zatem przypomnieć, że badawczy umysł człowieka renesansu oddał prawa natury środkami klasycznymi i to tak dalece, że nie Bóg-Pantokrator, ale ewangeliczny „Syn Człowieczy” został tu apoteozowany nie na drodze panowania nad naturą, lecz w harmonii z nią, przez jej wypięknienie — i nadanie momentowi cudownemu rysów ziemskiej, choć wyidealizowanej rzeczywistości. Postawa Rafaela — arcyministra pięknego, potoczystego gestu, wypływającego harmonijnie z kontrapostu w jego Szkole Ateńskiej — jest i tu postawą par excellence humanisty. Głównym środkiem wyrazu artystycznego jest tu upozowanie postaci ludzkiej, w którym widzimy pochodny wariant kontrapostu, nazwany w tym wypadku „kontrapostem unoszącym się w powietrzu”. Jak wielką kreacją był ten obraz, świadczą liczne naśladownictwa, które u artystów niższego lotu przechodziły nieledwie w niezamierzoną karykaturę, jak np. nawet u tak tęgiego malarza, jak Lodovico Carracci, na co słusznie zwrócił uwagę Wölfflin, czy u Pordenona (Brera) czy nawet u Rossa (il. 14).

Assunta Tycjana jest znakomitym wariantem „kontrapostu unoszącego się w powietrzu”. W stosunku do Rafaelowskiego Chrystusa Madonna Tycjana jest w swym nieco spiralnym ruchu bardziej zdynamizowana, a równie jak u Rafaela apoteozowana dzięki majestatycznemu układowi części ciała, zwłaszcza ramion, i dzięki skrętowi głowy.

Ten typ kontrapostu przeżywa swą świetność w sztuce baroku, zwłaszcza w malarstwie iluzjonistycznym, a już największe wyżyny osiągnął u Tiepola. Jedną z jego największych kreacji jest Madonna del Carmelo w Wenecji (il. 16). Madonna unosi się na obłoku we wspniałym kontrapoście; skręt ciała potęgujący się w skręcie barków w połączeniu z wytwornym ruchem rąk, heroicznie potraktowane fałdy sukni oraz piękny modelunek twarzy odchylonej wyniośle do tyłu, o wyrazie świadomości swej urody i kobiecej dumy, składają się na majestatyczną apoteozę Królowej nie mniej ziemi niż nieba. Postać, mimo przedstawienia jej na obłoku w powietrzu, odznacza się statuaryczną logiką żywego ciała zdynamizowanego według praw fizyki (a artyzm sprawia, że nie odczu-

wamy sprzeciwu), gdy postacie malarstwa manierystycznego, przedstawione jako stojące na ziemi, zdają się chwiać nad nią jak smugi dymu, jak np. na freskach Pomarancia w kościele S. S. Nereo e Achilleo w Rzymie.

Postać w pozycji pólężącej, w której chcielibyśmy widzieć pochodną kontrapostu, znalazła w sztuce renesansu szereg twórczych rozwiązań. W nagrobku nadał jej rangę prototypu A. Sansowino dla formacji renesansowej. Spokojny sen, na pograniczu czuwania postaci, z wdziękiem ułożonej all'antica, stanowi humanistyczne przewycięzenie eschatologii, poparte niekiedy humanistyczną poezją o treści wyłącznie świeckiej, jak we wczesnorenesansowym nagrobku (gdzie jeszcze postać leży na plecach, a tylko głowa zwrócona jest do patrzącego) Leonarda Bruna w kościele S. Croce we Florencji, dziele Bernarda Rossellina: POS[T] QUAM LEONARDUS E VITA MIGRAWIT HISTORIA LUGET ELOQUENTIA MUTA EST FERTURQE MUSAS TUM GRAECAS TUM LATINAS LACRIMAS TENERE NO[N] POTUISSE.

Humanistyczne poczucie prymatu życia nad śmiercią natchnęło Michała Anioła do stworzenia alegorii Świtu i Zmierzchu oraz Dnia i Nocy w nagrobkach Medyceuszów we Florencji. Widziano w ześlizgujących się alegoriach negację ideałów renesansowych; a przecież to ułożenie na pochyłej wolucie tumbi bez naturalnego podparcia nóg — to jeden z elementów osobistego dramatyizmu M. Anioła. Owe „michelangelesco” nie stoi w sprzeczności z harmonią ruchów ciała napiętego w tej pozycji wg zasad kontrapostu.

Bacniejsza analiza sztuki manieryzmu wykazuje, że wbrew pozorom musimy w niej stwierdzić regres kontrapostu. Daje się to zauważyć nawet u tych malarzy włoskich, którzy pozostawali pod urokiem klasycznego renesansu z Rafaelem na czele. Ci wirtuozi rysunku, odtwarzający postacie i grupy figuralne w najtrudniejszych skrótach perspektywistycznych, delektowali się pięknym duktem linii, kształtującej głowy i twarze, szyje, ramiona, ręce i nogi, traktowanych con amore jako części składowe. Konwencję formy mieli wspólną z mistrzami renesansu, a więc wierną założeniom klasycznym. A jednak postacie zdają się zatracać swój ciężar fizyczny, a ich ruchy stają się niezależne od praw ciężenia. Poruszony korpus znajduje się poza rejestrem układu części ciała, podyktowanym przez kontrapost. Gesty rąk i wygięcie ciała znajdują się poza zasięgiem prawa grawitacji. Artysta zbliża się do kontrapostu, ale go unika. Jest to tylko kontrapost pozorny. Jeśli taki stan rzeczy zauważamy u manierystów „filorenesansowych”, to deformacja, odmaterializowanie prowadzi innych manierystów „ekspresyjnych” na antypody założeń klasycznych i renesansowych. Zamiast dumnej pre-

zentacji swego istnienia, człowiek manieryzmu przez brak kontrapostu jest zachwiany statuarycznie, sprasowany ciśnieniem kosmicznym, któremu nie śmie się przeciwstawić, odbiologizowany w metalicznym lśnieniu „trujących” barw, bądź pełgający ni to jak widmo, ni to jak cień, ni to jak dym nad słupem płomienistych języków (przede wszystkim El Greco, w znacznej mierze Rosso, a nawet częściowo Pontormo, il. 14, 15).

Kontrapost jest zatem probierzem klasycyzmu i humanizmu, probierzem o tak konkretnej sile dowodowej, jak porządek kolumnowy czy kanon rzymski w architekturze. W całej swej okazałości nie występuje w sztuce manieryzmu. Słusznie przeto W. Friedländer nazwał manieryzm sztuką antyklasyczną, choć nie oparł na kontrapoście swego dowodzenia. Podobnie, również bez tego kryterium, Wipper²⁰ słusznie widzi w 2 poł. XVI w. kryzys humanizmu.

W Galerii Borghese w Rzymie stoi obok rzeźb antycznych marmurowa grupa Berniniego: Apollo i Dafne (il. 18), jak widomy znak humanizmu, którego pogoda wróciła znowu po kryzysie manieryzmu. Mitologiczny temat — a mitologia jest nadal w baroku uprzywilejowana²¹ — wyraził artysta pełnią środków formalnych, czerpanych ze skarbcza sztuki hellenistycznej: obie postacie przedstawił w ruchu i potraktował zgodnie z założeniami hellenistycznego idealizowanego realizmu. Uderzające podobieństwo Apollina Berniniego do Apollina Belwederskiego nie uszło uwagi badaczy.

Nie tylko jednak w mitologicznej tematyce był wierny Bernini antykowi, ale również i w alegoriach swych dzieł kościelnych (np. nagrobki Urbana VIII, Aleksandra VII w bazylice św. Piotra w Rzymie). Sama zaś postać Urbana VIII z nagrobka, siedząca na tronie w majestatycznym upozowaniu, z ręką wyciągniętą w patetycznym geście błogosławiącym, jest wzorcowym przykładem barokowego kontrapostu siedzącego. Panuje w nim doskonała równowaga sił kierunkowych, powstałych w wyniku lekkiego skrętu korpusu, odpowiadającego mu ruchowi głowy i skośnie rozstawiona pozycja kolan, z których jedno jest nieco uniesione. Ta równowaga jest dynamiczna. Wzburzone szaty nie tylko nie zacierają konstrukcji ciała, ale tworzą z nim jednolitą strukturę. Ge-

²⁰ B. R. Wipper, *Borba tieczennii w italijskom iskusstwie XVI wieka (1520—1590). K problemie krisisa italianckogo gumanizma*. Moskwa 1956.

²¹ H. Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. I. Wien—München 1959 s. 217. Dowodem tego jest dwutomowa książka: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapest 1956. Otóż prawie cały II tom — to mitologia.

neza jest tu klasyczna, a rozwiązanie błęgowo przeciwne kanonowi egipskiemu.

Również w malarstwie baroku osiąga „kontrapost siedzący” swoje apogeum, zwłaszcza, gdy tematem jest apoteoza. Znakomitym przykładem jest apoteoza św. Cecylii na fresku G. B. Recchi’ego z końca XVIII w. w kościele S. Cecilia w Como. Święta, grająca na organach, siedzi w skośnym skręcie na obłoku unoszonym przez aniołów.

Mistrzowskim przykładem barokowego „kontrapostu siedzącego” i stojącego jest rysunek Tiepola z Kupferstichkabinett w Berlinie, przedstawiający Matkę Boską tronuącą w scenie „Sacra Conversazione” (il. 25). Madonna upozowana jest w kontrapoście silnie zdynamizowanym: środkowej części korpusu wraz z biodrami pochylonej w lewo przeciwdziała wygięcie torsu w prawo, umotywowane w naturalny sposób trzymanym w ramionach Dzieciątkiem. Równowagi ruchów dopełnia rozwiana u góry draperia, znajdująca znów swój odpowiednik w rozwartych lekko kolanach, z których jedno jest nieco uniesione, skierowanych skośnie w lewo, skąd linie kierunkowe spływają naturalnym duktem znowu w przeciwną, prawą stronę, ku stopom. Całość uderza absolutnym wyważeniem przenikających jej mas i sił. Święty z lewej strony — to znakomity przykład kontrapostu stojącego, przedstawionego w półakcie w duchu klasycznej heroizacji. Święty z prawej — reprezentuje typową dla baroku pozę w przykłąku skośnym. Poza to, o sylwecie skośnej litery Z, panująca w malarstwie baroku i rokoka, jest zgodna z zasadą kontrapostu, a chyba jest nawet jego pochodną. Dla oszczędności miejsca zrezygnujemy z analitycznego dowodu odsyłając Czytelnika do uroczej rzeźby Günthera „Madonna w obłokach” (il. 22). Pierwowzorem byłiby tu dwaj adorujący aniołowie Berniniego przed tabernakulum bazyliki św. Piotra w Rzymie, a znakomitym tego echem tacyż aniołowie z lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej w Lublinie w kościele pobernardyńskim (il. 21).

Humanizm Berniniego, mimo jego skłonności mistycznych, wyraził się również w jego posagach, przedstawiających świętych w postawie stojącej. Ostentacyjnym tego przykładem jest antykizowany św. Longin, potraktowany jako półakt w kontrapoście z patetycznym gestem rąk. Ale i jego posągi w szatach kościelnych z ołtarza głównego w absydzie bazyliki św. Piotra w Rzymie, przedstawiające czterech Ojców Kościoła, zachodniego i wschodniego, skomponowane są w pełnym kontrapoście. Wzburzone szaty nie tylko ciała nie zacierają, ale współdziałają z nim, tworząc integralną, dynamiczną jedność. Bernini podyktował rozwiązania rzeźby figuralnej w barokowych i rokokowych ołtarzach całej Europy.



1. Polyklet, Doryphoros



2. Praksyteles, Sauroktonos



3. August z Prima Porta



4. August z Luwru



5. Afrodyte z Luvru
(Wenus z Vienne)



6. Afrodyte z Kyrene



7. Wenus Milońska





8. Nike z Samotraki



9. „Anioł uśmiechnięty”
z zachodniego portalu w Reims



10. 'Euterpe' z Luwru



11. Nieokreślona bli-
żej rzeźba rzymska,
przypuszczalnie z
pocz. II w. Parma,
Museo Nazionale
d'Antichità



12. „Modlący się chłopiec”, Staatliche Museen; koniec IV w. p.n.e.



13. Rafael, Przemienienie Pańskie



14. Rosso, Przemienienie Pańskie; z katedry w Città di Castello



15. Pontormo, Nawiedzenie



16. Tiepolo, Madonna del Carmelo, Weneja, Scuola dei Carmini



17. Apollo Belwederski



18. Bernini, Apollo i Dafne



19. Lizypp, Apoxyomenos



20. Antoni Osieński, Ecce Homo: z kościoła
Dominikanów we Lwowie, obecnie w kośc. Dominikanów
w Warszawie



21. Antoni Osiński (?), Aniołowie adorujący: z kościoła pobernardyńskiego w Lublinie



22. Günther, Madonna na obłokach (z b. Kaiser Friedrich-Museum w Berlinie)



23. Biskup Walenty (?); z kośc. pobernaldyńskiego w Lublinie



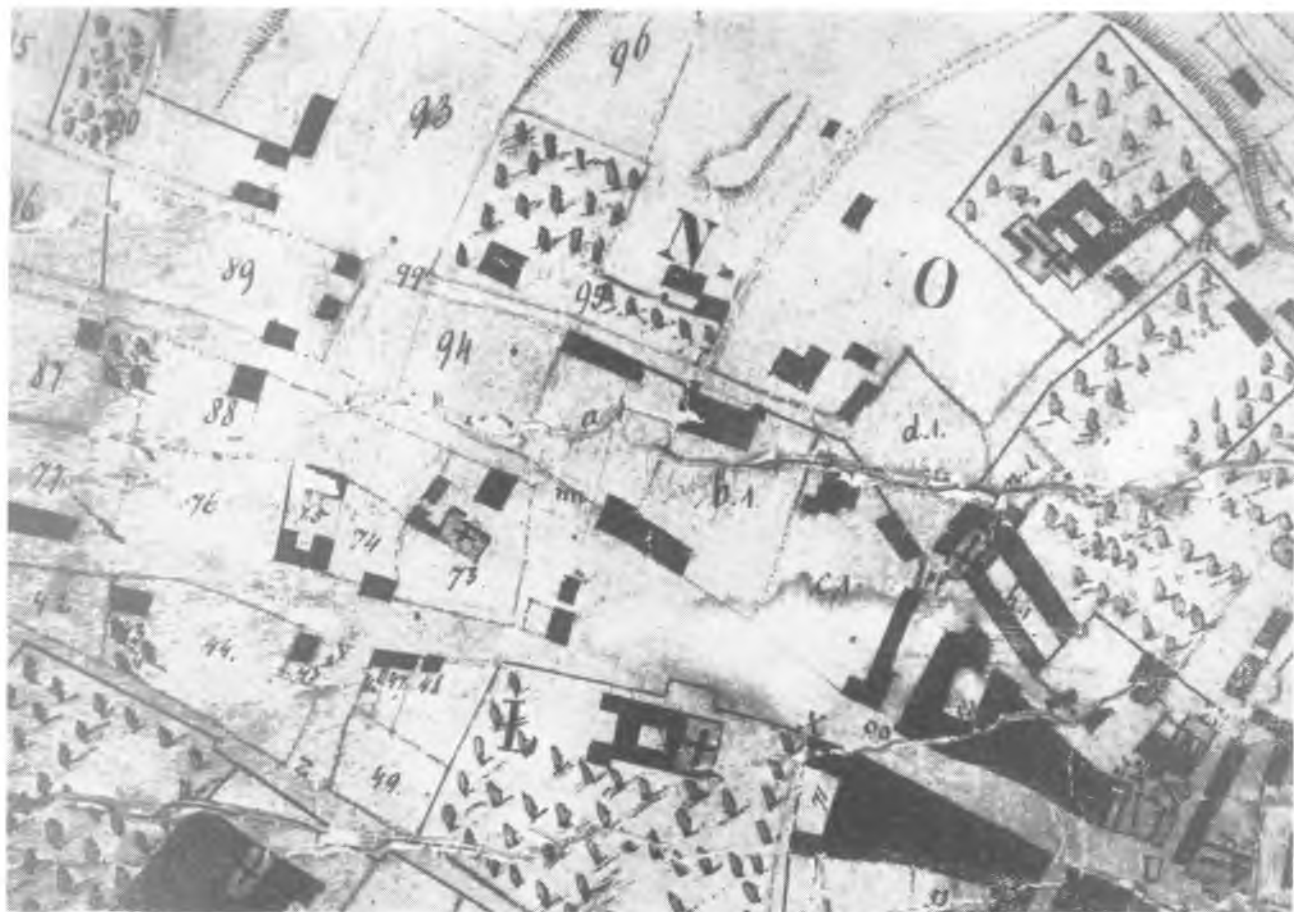
24. Antoni Osieński, św. Barbara; z kościoła w Zbarażu



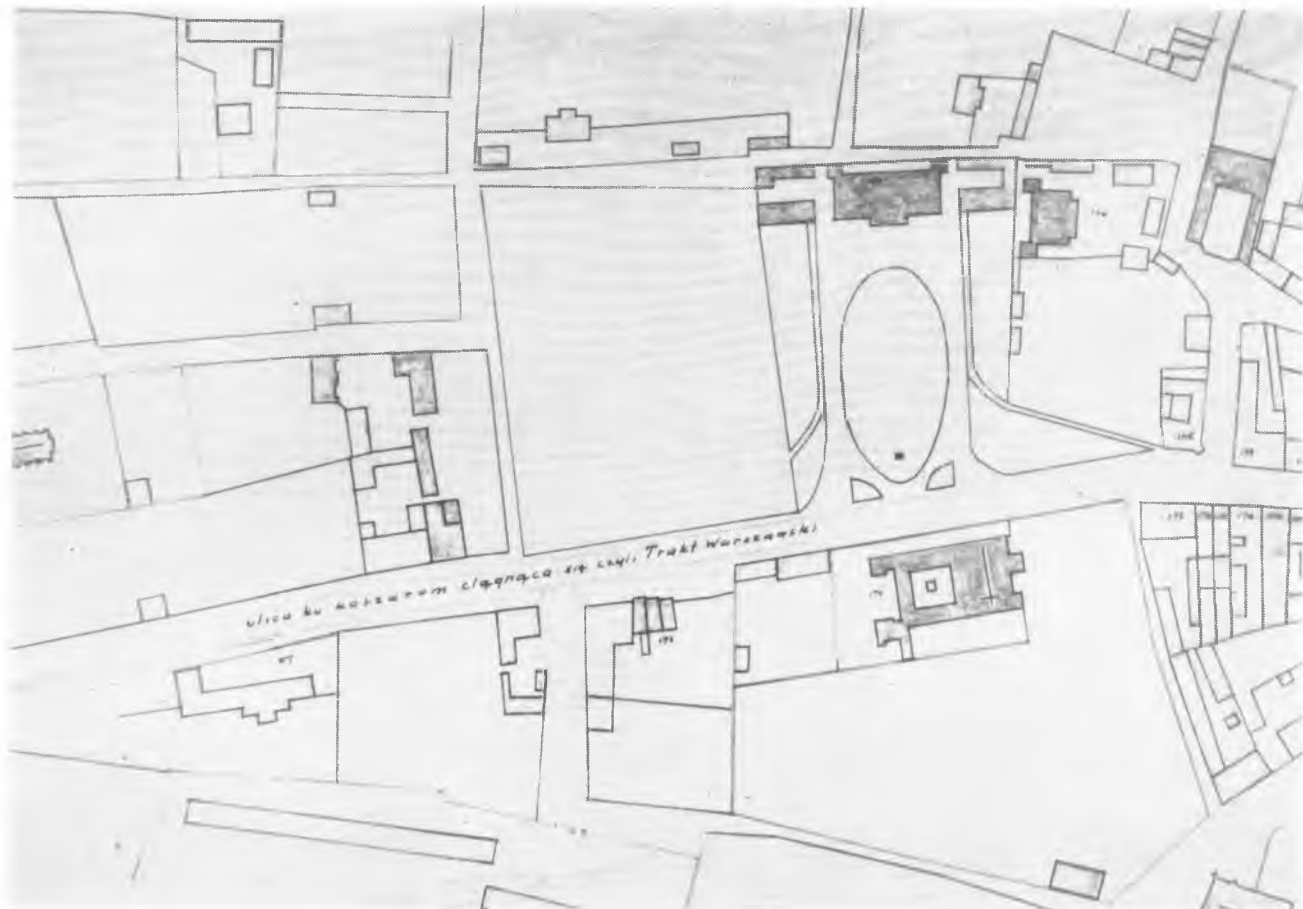
25. Tiepolo, Madonna ze świętymi



1. Plan Lublina C. d'Orxena z r. 1716 (fragment).



2. Fragment planu Lublina z r. 1783, wyk. przez St. Łackiego. Kopia F. Bieczyńskiego z r. 1852, WAP Lublin, pl. m. L., Sygn. 3.



3. Fragment planu Lublina z 1827 r. W. Ziółkowskiego. Kopia K. Pelletiera z 1847 r. WAP Lublin, pl. m. L., sygn. 1. (odrys i opracowanie — J. D.).



4. Plac Litewski. Stan po 1925 r. (odrys i opracowanie — J. D.).

Zapanowała w nich postać ludzka o sakralnym przeznaczeniu, w której to, co mistyczne, lansowane w doktrynie kościelnej, wypłynęło na wezbrane wody uczuciowości, która była w harmonii z tym, co cielesne (il. 23)²². Uczuciowość baroku nie kazała jak mistyka średniowiecza uschnąć ciału, lecz nawet w ekstazie ożywiała ciało, porywając je ku wyrazowi spotęgowanego istnienia. (Choć zdarzają się w plastyce baroku, zazwyczaj późnego, dzieła manieryczne o zatartym kontrapoście i ascetycznie wyniszczonym ciele). Słusznie stwierdził C. J. Friedrich, że „decydujące dla istoty baroku jest poczucie potęgi człowieka wobec świata”²³.

Szczególnym fenomenem jest kościelna rzeźba figuralna lwowskiej szkoły z późnego baroku i rokoka z Antonim Osińskim na czele. Twórczość jego z piętnem genialności słusznie wynosi jego monografista Z. Hornung na szczyty ówczesnej kościelnej rzeźby w Europie²⁴. Słusznie wskazuje na żar spirytualizmu przenikający jego dzieła i ostre fałdy szat, jakby wspomnienie późnogotyckich, a jakże je przewyższających, i słusznie podnosi zmysłowy czar, bijący nawet z tych samych posągów. Ale nawet ten żar nie jest w stanie spalić ciała, z którego emanuje wdzięk i powaby urody (il. 24). Jak bardzo żywotna jest w nich również i klasyczna wizja człowieka, choć ich twórca nigdzie za granicę nie wyjeżdżał, niech nam unaoczní najbardziej nieoczekiwane zestawienie dwóch aktów: Apoxyomenos Lizyppa i Ecce Homo Osińskiego (il. 19 i 20). Oba posągi w kontrapoście napiętym, balansującym, o podobnie smukłych proporcjach. Ciało Chrystusa wbrew treści tematycznej jest równie piękne, bez najmniejszych śladów biczowania, a tylko swoista ekspresja jego napięcia rzeźbiąca mięśnie i ścięgna zdradza inną, tajemniczą potęgę wewnętrzną, napierającą na każdą tkankę ciała.

Nasze dociekania kończymy na baroku wraz z jego rokokową mutacją, jako na ostatniej wielkiej formacji stylotwórczej, nie tylko dla braku miejsca: również dlatego, że kontrapost, jako proponowany tu instrument badawczy, pozwala nam wykryć humanizm w sztuce baroku mimo

²² „Piękno ziemskie i piękno niebiańskie sobie wzajemnie odpowiadają i prowadzą dialog jakby podwójny chór alternujący”. (M. Brion. *La grande aventure de la peinture religieuse. Le Sacré et sa représentation*. 1968, s. 257). Nie można się natomiast zgodzić z autorem (l.c.), jakoby w sztuce XVII i XVIII w. nie było żadnego poganizmu, lecz najbardziej szeroka koncepcja chrześcijańska w myśl św. Franciszka: „mój brat ciało”.

²³ C. J. Friedrich. *Style as the Principle of Historical Interpretation*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” T. XIV: 1955 nr 2 s. 150.

²⁴ Z. Hornung. *Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*. Warszawa 1937.

oddalania się jej od założeń renesansu. Sztuka baroku zawdzięcza humanizm twórczemu nawrotowi do antyku i pasji spotęgowanego istnienia.

DER KONTRAPOST ALS KRITERIUM DES HUMANISMUS IN SKULPTUR UND MALEREI

Zusammenfassung

Unter dem Begriff des Humanismus verstehen wir hier den Komplex von Werten, die sich auf den Menschen und die Antike beziehen, wobei hervorzuheben ist, dass diese Anbahnung nach dem Verfall der Antike zum ersten Mal in der Renaissance, und im besonderen in den italienischen, erfolgte. Dabei wirft sich die Frage auf, ob der Humanismus zu diesem Zeitpunkt seinem Ende entgegen ging? Oder bestand er bereits früher?

Der Kontrapost, die Errungenschaft der griechischen Kunst in der klassischen Periode, erreichte seine monumentale Form in zwei Kanons: im Doryphoros des Polyklet und im Apoxyomenos des Lysippos. Der Kontrapost gibt die natürliche Haltung des stehenden Menschen wieder, indem dieser selbsttätig entsteht, sobald der Mensch das ganze Körpergewicht auf sein Standbein verlegt. Zugleich ist dies die einzige, bequeme und natürliche Haltung des stehenden Menschen. Wenn wir die griechische Plastik näher betrachten, dann erblicken wir in allen ihren Werken dasselbe Prinzip, das aus dem Kontrapost hervorgeht. Der Unterschied beruht nur lediglich darauf, dass in den Bildwerken der klassischen Periode die richtungweisenden Linien statisch, während in Bildwerken der hellenistischen Periode diese dynamisch harmonisiert sind. Das Prinzip der Natürlichkeit in bezug auf Aufrecht-, Sitz- bzw. Liegestellung des Körpers, können wir sogar an der so komplizierten Komposition der Skulptur der im Bade kauernenden Aphrodite im Louvre (Venus von Vienne) beobachten. Hier können wir die Konsequenzen des Kontraposts und eine seiner Grundbedingungen, die hier besonders hervortritt, beobachten; nämlich: das Gleichgewicht. Ohne dieses gibt es keinen Kontrapost und auch keinen Klassizismus. Die Erschütterung des Gleichgewichts ist eins der Merkmale des Manierismus. Der Antike ist diese Erscheinung unbekannt. Unter den verschiedenen Figurenposes der Antike sollten zwei davon in der Zukunft noch eine wichtige Rolle spielen, nämlich: die sitzende und die halbliegende, auf den Ellenbogen gestützte, Stellung. In beiden können wir Ableitungen des Kontraposts ersehen.

Der Doryphoros wurde zum Kanon der majestätischen Haltung des Menschen, seiner Würde. Dies, samt den erhabenen Werten der klassischen Form, bildet die heroisierende und die idealisierende Statue des Menschen. Er stellt das bildhauerische Ideal dessen dar, was wir unter dem Begriff des Humanismus verstehen. An ihn lehnt sich stilistisch die Statue des Augustus aus Prima Porta, bereichert um die Insignien des Imperators, an. Eine weitere, wichtige Abwandlung ist der Augustus in Toga als *princeps senatus* (Louvre). Der klassische Faltenwurf ist ebenfalls eine Errungenschaft der griechischen Kunst. Und wenn er auch im höchsten Grade pathetisch und dynamisch behandelt sein sollte, wie z.B. an Bildwerken des Phidias, oder auch an der Nike von Samothrake, so klingt er immer mit dem Körper mit und ist immer mit demselben 'élan vital' gespannt. Ähnlich wie in der griechischen Kunst, obgleich er nie ihr hohes Niveau erreicht,

verwischt der Faltenwurf niemals die Körperstruktur im Kontrapost der römischen Skulptur bis in ihre Verfallszeit hin.

Die mittelalterliche Kunst kennt nicht das Problem des Kontraposts; nicht nur die byzantinische und romanische, sondern auch die gotische Kunst (mit wenigen Ausnahmen). Trotz grösster Bemühungen sackt diese Skulptur und Malerei in einen gewissen Pseudokontrapost ab, wobei die Schwingung der Lenden nur scheinbar ist und die Beweglichkeit, die die Hände, Füsse und das Gewand durchdringt, nur oberflächlichen, unorganischen und analytischen Charakter hat. Die Bildwerke der grössten Meister der Spätgotik (Veit Stoss, Tilman Riemenschneider) zeichnet das Stigma einer tragischen Auseinandersetzung zwischen faszinierender Wiedergabe der Einzelheiten (Hände, Füsse, Köpfe) und dem Körper, mit anscheinend gebrochenem Rückgrat, der in den Kaskaden der Falten des "gebrochenen Stils", die ein eigenständiges Leben ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Körper führen, zerfliesst.

Zwei Folgerungen sind hier in Betracht zu ziehen: 1) Die Kunst des Mittelalters bildet eine einheitliche Epoche, trotz grosser Unterschiede auf dem Gebiete der Skulptur und noch grösserer der Architektur, die zwischen dem romanischen und gotischen Stil auftreten. 2) Man kann nicht von Humanismus im Rahmen der mittelalterlichen Kunst sprechen.

Der Kontrapost ist das best erfassbare und messbare Kriterium des Humanismus in den plastischen Künsten. Jedes andere Merkmal, wie z.B. der Realismus oder Idealismus, Begriffe, mit denen man in Diskussionen zum Thema der Renaissance und des Humanismus leichtfertig umging, ist zu labil, überzeitlich und vieldeutig, um eine überzeugende *differentiam specificam* abzugeben. Leichter war es auf dem Gebiete der Architektur zu einer Verständigung zu kommen. Dort nämlich bildeten konkrete Elemente antiker Herkunft, wie die Säule und das Gebälk, den Unterscheidungsfaktor zwischen der Architektur des Mittelalters und der nichtmittelalterlichen, d.i. der Renaissance. Und trotz allem zogen es einige Forscher vor, das Quattrocento als „XV Jahrhundert“ zu führen, anstatt es „Frührenaissance“ zu nennen. Daher die Bedeutung des Kontraposts als Wertmesser der künstlerischen Haltung, da er mehr als eine Konvention ist: er ist ein Kanon. Als solcher idealisiert und heroisiert er den Menschen — und eben deshalb vertritt er eine anthropozentrische Haltung im Gegensatz zur mittelalterlichen, theozentrischen Haltung.

Der Kontrapost erlebt in der Kunst der Renaissance eine Wiedergeburt und bildet den höchsten Ausdruck des Humanismus dieser Kunst. Abgeleitet vom stehenden Kontrapost sind, ähnlich wie in der Antike: 1) Der „sitzende Kontrapost“ (z.B. die Pietà des Michelangelo in der Basilika des Hl. Petrus zu Rom). 2) Der „halbliegende Kontrapost“ wobei die Figur sich auf den Ellenbogen stützt. Diese Pose ist die einzige, natürliche, halbliegende Haltung, die eine selbsttätige Wendung des Kopfes zur Körperachse (entlang des Körpers) und das Überschlagen der Beine, eins über das andere, mit einer gleichzeitigen, ungezwungenen Herablassung des Arms längs des Körpers (z.B. die Venus des Tizian in den Uffizien, der Adam des Michelangelo aus der Szene des Freskos „Erschaffung des Menschen“ in der Sixtinischen Kapelle aufwirft) zur Folge hat. Dieses Motiv tritt allgemein an Renaissancegrabmälern auf, wobei es bei polnischen Rittergrabmälern in ein Schema überging, das in schwächeren Werken vielleicht das einzige, sich abzeichnende Merkmal des Humanismus bildet. 3) Der in der Luft „schwebende Kontrapost“ (z.B. Die Auferstehung Christi Raffaels im Vatikanischen Museum).

Eine eindringlichere Analyse der Kunst des Manierismus stellt trotz allen An-

scheins eine Regression des Kontraposts als sichtbares Merkmal einer Krise des Humanismus und des Klassizismus dar. Die Figuren scheinen ihr materielles Gewicht zu verlieren und die Bewegungen scheinen ihre Abhängigkeit vom Gravitationsgesetz einzubüssen. Der in Bewegung gebrachte Körper befindet sich ausserhalb jeglichen Zusammenhangs der Körperteile, der dem Gesetz des Kontraposts untersteht. Die Gesten der Hände und die Schwingungen des Körpers spielen sich ausserhalb des Gravitationsgesetzes ab. Die Künstler nähern sich dem Kontrapost, aber sie vermeiden ihn. Dies ist nur ein scheinbarer Kontrapost. Solch einen Kontrapost können wir bei den „philorenaissance“ Manieristen beobachten — und erst recht bei den „expressiven“ Manieristen, bei denen die Deformation bezw. eine Entmaterialisierung zu den Antipoden einer klassischen und renaissance-mässigen Auffassung führt. Anstatt seine erhabene Existenz zu präsentieren ist die statuarische Haltung des manieristischen Menschen erschüttert, da dieser bar jeglichen Kontraposts ist. Eingedrängt zwischen kosmische Gewalten, denen er sich nicht widersetzen kann, erscheint er entbiologisiert im metallischen Geglitter „giftiger“ Farben, geisterhaft dahinschwebend, gleich Schatten und Rauchschwaden über einer Säule flammender Zungen (vor allem El Greco, vorwiegend Rosso, und manchmal Sogar Pontormo).

In der Galerie Borghese zu Rom steht neben anderen antiken Statuen eine Marmor-Skulpturengruppe Berninis: Apollo und Daphne, als evidentestes Wahrzeichen des Humanismus, dessen Heiterkeit nach der Krisis des Manierismus wiederkehrte. Beide Figuren sind in bewegtem Kontrapost dargestellt, beide sind in Einklang mit den Voraussetzungen eines idealisierten Realismus behandelt, sich auffallenderweise der hellenistischen Kunst nähernd. Aber auch in seinen sakralen Skulpturen herrscht ein dynamisierter Kontrapost: ein „sitzender“ am Grabmal Urbans VIII, ein „stehender“ in den Gestalten der vier Kirchenväter in der Apsis der Basilika des Hl. Petrus in Rom. Die lebhaft bewegten Gewänder, indem sie nicht nur das Körpergerüst nicht verwischen, klingen mit und bilden eine integrale, dynamische Struktur. Auch sogar hier ist die Genesis antik, Bernini warf ganz Europa neue Lösungen für die figurale Bildhauerei an Barock- und Rokoko-Altären auf.

Die Gefühlswelt des Barock gestattete nicht dem irdischen Leib einzugehen, so wie es die mittelalterliche Mystik gebot. Sie belebte den Körper sogar in den Verzückungen der Extase, indem sie den leiblichen Körper in die Sphäre eines höheren Daseins hob. Ein besonderes Phänomen stellt die sakrale Figuralskulptur der Schule von Lemberg, aus der Zeit des späten Barocks und Rokokos, mit Antoni Osiniski an der Spitze dar. Sein vom Genius gezeichnetes Schaffen stellt Zb. Hornung mit Recht an die Spitze der zeitgenössischen Sakralskulptur Europas. Mit Recht weist er auf die lodernde Vergeistigung hin, die alle seine Werke durchdringt, wie auch auf die scharfen Faltenränder seiner Gewänder, die gotische Reminiszenzen wecken, doch enorm diese übertreffend. Mit Recht hebt er auch den sinnlichen Zauber, den diese Bildwerke ausstrahlen, hervor. Aber sogar dieses innere Feuer ist nicht fähig den vergänglichen Leib zu verbrennen, aus dem Anmut und Reiz der Schönheit strahlt. Wie lebendig in ihnen sich die klassische Vorstellung vom Menschen widerspiegelt, obgleich ihr Schöpfer niemals die Grenzen seines Landes verlassen hat, soll uns eine höchst unerwartete Gegenüberstellung zweier Akte vor Augen führen: Der Apoxyomenos des Lysippas und der Ecce Homo des Osiniski. Beide Statuen zeichnet ein Kontrapost voller Spannung, in leichten Schwingungen, von ähnlich schlanken Proportionen aus. Der Leib Christi, trotz seiner Thematik, ist gleich schön wie der des Apoxyomenos, ohne jegliche Spuren der Geisselung. Nur ein spezifischer Ausdruck seiner Spannung, die die Muskeln und Sehnen modelliert, verrät eine andere als

menschliche, geheimnisvolle, innere Kraft, eine Kraft, die zur äusseren Körperhülle vordrängt.

Wir beschliessen unsere Erwägungen mit dem Barock samt seiner Rokoko-Abwandlung, als der letzten, grossen, schöpferischen Stilformulierung, und das nicht nur aus Mangel an Raum: auch deshalb, weil der Kontrapost, als das hier vorgeschlagene Untersuchungsinstrument, es gestattet den Humanismus in der Barockkunst, trotz seines sich Entfernens von den Voraussetzungen der Renaissance, wiederzufinden. Die Barockkunst verdankt ihren Humanismus der schöpferischen Wiederkehr zur Antike und einer gesteigerten, leidenschaftlich belebten Existenz.

Übersetzt von Franciszek Buhl