

URSZULA MAZURCZAK
Lublin

O PATRONACH MUZYKI*

Liczba mnoga użyta w temacie wykładu zapowiada, że mowa będzie o kilku patronach. Istotnie, zaprezentowani będą trzej patroni, ale nie o liczbę w tym wypadku chodzi, choć z muzyką i ta blisko jest związana. Patroni omawiani są najczęściej ze względu na ich funkcje orędownictwa i opieki w stosunku do jednej konkretnej osoby lub pewnej grupy osób. Celem niniejszego wykładu jest próba określenia istoty patrona, jego fenomenu, jego cech, ze względu na które jest wybrany, i wreszcie tego, co owo wybraństwo określa. Funkcjonalny obraz patrona zamieniamy tutaj na podmiotowy; interesuje nas, dlaczego ten właśnie święty został wybrany na patrona. Zajmujemy się w tej pracy patronatem muzycznym, co wynika z racji dzisiejszego święta. Celem zilustrowania zagadnienia posługujemy się przykładami, które dzięki swej randze artystycznej i treści w nich zawartej mają już ustaloną w historii sztuki pozycję, a jednocześnie zawierają taki zakres motywów, że pozwala w pełni badać problem zaprezentować. Przypatrzmy się najpierw samej św. Cecylii, której opiece muzycy od dawna powierzają swoją sztukę.

Zupełnym wyjątkiem zdaje się być fakt, aby mały błąd na początku na końcu większym się nie stawał, ale wręcz stał się początkiem wielkości. Chodzi o pomyłkę, którą w VII w. popełnili interpretatorzy antyfony oficjum św. Cecylii, odnosząc słowo *organis* do instrumentu św. Cecylii¹. W ten sposób przypi-

* Odczyt ten wygłoszony został w dniu 22 listopada z okazji patronalnego święta św. Cecylii – patronki muzyków oraz Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

¹ W życiorysie świętej *Passio S. Caeciliae*, najstarszej wersji pochodzącej z V w., zachował się werset: *Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar.*

sany jej został patronat nad muzyką i muzykantami. Tę szacowną funkcję w pełni rozwinęły jednak dopiero późniejsze wieki – XV i XVI. Stało się to za sprawą bractw muzycznych, powstających licznie w całej Europie. Niegdyś błąd stał się dobrym początkiem pięknego motywu ikonograficznego w sztuce – obrazu św. Cecylii z instrumentem muzycznym, najczęściej z organami.

Wczesne średniowiecze – malarstwo katakumbowe i sarkofagi – ukazywało świętą bez instrumentu, za to z tradycyjnymi insygniami męczeństwa: wieńcem lub palmą. Umieszczano także św. Cecylię w gronie wybranych męczennic, jak ukazuje to mozaika w San Apollinare Nuovo w Rawennie z VI w.² W późnym średniowieczu nieodzownym jej atrybutem był instrument muzyczny jako rekwizyt lub jako instrument, na którym święta grała, jak ukazał ją Jan van Eyck w Ołtarzu Gandawskim, gdzie Cecylia gra na organach, a otaczają ją rozśpiewani aniołowie. Nie chodzi nam jednak o przypomnienie prostej ikonografii św. Cecylii, ale o ukazanie na jej przykładzie, w jaki sposób kreowany był w ikonografii fenomen patronatu i całe bogactwo duchowych jego odniesień.

Najbliższy naszemu celowi jest obraz Rafaela (il. 1). Należy on do arcydzieł malarskich tego artysty. Powstał pomiędzy 1514 a 1517 r.³ Obraz ten, o wymiarach 238 × 150 cm, został zamówiony przez kardynała Wawrzyńca Pucci do kaplicy ufundowanej ku czci św. Cecylii przez Elenę Duglioli dall'Olio przy kościele kanoników regularnych reguły św. Augustyna pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty (San Giovanni in Monte) w Bolonii. Od 1815 r. przechowywany jest on w Pinacotece w Bolonii. Artysta posłużył się w wyborze kompozycji italską w swojej genezie, acz średniowieczną w typie ikonograficznym formułą *Sacra Conversatione* – Świętej rozmowy albo Dialogu świętych, ukazanych najczęściej w grupie czterech lub sześciu, których spotkanie zaaranżowane jest jako niebiańska dysputa, w pierwotnym założeniu tematu zawsze w obecności

Zob. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. II, cz. 2, Paris 1910, szp. 2712-2738. W antyfonie oficjum brewiarzowego z VII w., potem w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine, fragment: *cantantibus organis, illa in corde suo soli Domini decantabat* zinterpretowany został w ten sposób, jakby chodziło o rzeczywistą muzykę na organach, podczas gdy w istocie chodziło o śpiew serca i ofiarę ciała, aby pozostało niepokalane, jak przyrzekła to święta Bogu w dniu swoich zaślubin z Walerianem.

² *Bibliotheca Sanctorum Instituto Giovanni XXII Nella Pontificia Università Lateranense*, t. 3, Roma 1963, s. 1044-1083; *Lexikon der christlichen Ikonographie* E. Kirschbaum, t. 5, Freiburg-Wien 1973, szp. 456-463; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, t. 2, London 1984, s. 856.

³ Obraz doczekał się licznych prac monograficznych w obcej, jak i w polskiej literaturze. Zaslugą Profesora S. Mossakowskiego jest zebranie całej dotychczasowej literatury i wskazanie nowych źródeł. Por. *Program ideowy obrazu Rafaela „Święta Cecylia”*, [w:] *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1980, s. 69-93. Odnośnie do datowania zob. przypisy 6 i 7.



1. Św. Cecylia. Obraz Rafaela z lat 1514-1517

Najświętszej Maryi Panny z Dzieciątkiem na ręku⁴. W opisywnym obrazie uczestniczą czterej święci: Paweł, Jan Ewangelista, Augustyn i Maria Magdalena, otaczając centralnie umieszczoną postać św. Cecylii. Miejszem tego spotkania jest łagodne zbocze, zasklepięte zielonym wierzchołkiem, tworzącym tym samym wysoki horyzont. Oś kompozycji wyznacza postać św. Cecylii, stojącej w zastygłym ruchu. Głowa uniesiona w górę, wzrok nieruchomy, utkwiony w jeden określony punkt sprawiają, iż dynamika całej postaci wymyka się, przynajmniej optycznie rozumianemu, prawu ciężenia. Podkreślają to jeszcze dodatkowo opuszczone ręce i skierowany w dół portret. Święta odziana jest w bogatą wierzchnią szatę ze złotogłowia i jedwabiu, spodnia suknia zaś, ukazująca się w skrawku w dolnej części, jest szarobrunatną pokutną włosiennicą. Gładko zaczesane włosy, spięte diademem, wnoszą swoistą antykizację do tej wytwornej postaci⁵. Święci, którzy otaczają wybraną męczennicę, stanowią zindywidualizowaną pod względem fizjonomii, ubioru oraz rekwizytów barwną grupę poddaną spowolniałemu ruchowi. W tym dopatrujemy się świadomej transformacji klasycznego motywu dysputy. Ożywioną zazwyczaj postawę, właściwą dla tego rodzaju kompozycji, zajmuje tutaj wspólne zasłuchanie – milcząca wizja.

Święty Paweł wzorem starożytnego mędrca podpira prawą ręką brodę, w lewej trzyma jednocześnie dwa zwoje oraz miecz. Zielona tunika i purpurowy płaszcz stanowią barwną dominantę, zgodną z typowym, renesansowym odzieniem apostołów. Święty Jan Ewangelista koresponduje najbardziej w swojej ekstatycznej postawie z analogiczną postawą św. Cecylii. U jego stóp złożona jest księga, bogato oprawna, w której wydzielone są dwie części, odnoszące się zapewne do dwóch głównych dzieł tego autora: Ewangelii oraz Apokalipsy. Oprawione zostały tutaj w jeden wielki kodeks natchnionego autora, zapieczętowany jakby pieczęcią z wyobrażeniem czarnego orła, na księdze owej stojącego. Augustyn występuje w tym gronie jako biskup Hippony, ubrany w uroczyste liturgiczne *pluviale*, z pastorałem w prawicy. Święta Maria Magdalena unosząc puszkę zwraca się do widza, chcąc jakby objaśnić mu sens tego niezwykłego spotkania.

Szczególne wrażenie i niepokój ewokują instrumenty muzyczne, które najczęściej ukazywane były w sztuce jako unoszone lub prezentowane jako pełne zakodowanego brzmienia symbolu znaki. Tutaj związane są z podłożem, na którym jednocześnie stoją święci. Kształty instrumentów, precyzyjnie wypracowane, barwą i odcieniem pozostają stopione z ziemią. Są to instrumenty stoso-

⁴ E. H u b a l a, *Giovanni Bellini, Madonna mit Kind, Die Pala di San Giobbe*, Bonn 1969.

⁵ Takie uczesnie przedstawiają antyczne wizerunki kobiet oraz obrazy Maryi z wczesnego okresu sztuki chrześcijańskiej, jak widać to na przykładzie postaci Maryi z Santa Maria Maggiore (V w.) w Rzymie. Por. M o s s a k o w s k i, dz. cyt., s. 75.

wane w muzyce świeckiej: triangulum, viola da gamba, trzy podłużne flety, dwa kotły trommel, bębny i tamburino. Łączy się z nimi w jedną całość kompozycyjną, dzięki swojemu skierowaniu w dół, organetto św. Cecylii. Instrumenty zamykają dolną strukturę obrazu, stanowiącą podłoże gruntowe dla postaci.

W górnej części otwarte niebiosa odsłaniają grupę sześciu rozśpiewanych aniołów. W centrum grupy umieszczeni są trzej aniołowie śpiewający z jednej księgi. Z boku dołącza czwarty anioł, z własnym zapisem nutowym. Z prawej zaś strony dwaj heraldycznie umieszczeni aniołowie śpiewają z odrębnej księgi. Ta pełna życia, ruchu i światła grupa wnosi dynamikę i prawdziwą ekspresję do obrazu. Somnambuliczny ruch postaci tudzież porzucone instrumenty, reżysersko podniszczone, unieruchamia dodatkowo pociemniały lazuryt nieba, niczym zastygła emalia przywołuje porę wieczorną. W ten sposób artysta osiągnął efekt zwarcia kompozycji obrazu od dołu nieruchomą strefą, którą obejmuje instrumenty w tonacji ochry i ziemi, od góry zaś strefą pełną blasku, światła tudzież barw tęczy, w której zjawiają się aniołowie. Pośrodku są postaci świętych, którzy pośrednicząc pomiędzy tymi strefami, jednocześnie je ze sobą związują; są w istocie pośrednikami tych dwóch obszarów.

Zwracano już niejednokrotnie uwagę na dojrzałość warsztatu artysty, malował bowiem ten obraz w okresie największego rozkwitu swej twórczości, po Stanzach watykańskich, jak i po wykonaniu najważniejszych prac architektonicznych. Wskazywano także na cechy manieryzmu charakteryzującego późną twórczość Rafaela⁶. Wiadomo, że malarz uczestniczył w pełni w życiu dworu papieskiego oraz książąt rzymskich, głównie dworu Chiggich. Był ulubieńcem jednych i drugich. Głęboko znał problemy czasu, w którym żył, wraz ze wszystkimi zmianami, jakie wnosił rzymski humanizm do obszaru sztuki, także muzyki. Postawiono tezę, iż obraz ilustruje opozycję pomiędzy muzyką ziemską a niebiańską z jednej strony, z drugiej natomiast pomiędzy śpiewem kościelnym a świecką muzyką instrumentalną⁷. Twierdzenie takie nie zaprzecza prawdzie, jeśli ma się na uwadze istotnie liczne wówczas powstające stowarzyszenia muzyków oraz bractwa. W tym kontekście dużo wcześniejsze przestrogi wielkich autorytetów, takich jak Jan z Solisbury czy św. Tomasz z Akwinu, że melodia zatruwa uszy, a muzyka plugawi praktyki religijne, nabierały szczególnej aktualności⁸. Na północy Italii, skąd pochodzili fundatorzy obrazu, pamiętano

⁶ Na te cechy zwraca szczególną uwagę J. Shearman (*Maniera as an Aesthetic Ideal*, [w:] *Studies in Western Art*, Princeton 1963, s. 214 nn.).

⁷ M o s s a k o w s k i, dz. cyt., passim. Platon nazywa muzykę instrumentalną czymś kuglarstwem (*Prawa*, 69).

⁸ R. H a m m e r s t e i n, *Die Musik der Engel Untersuchungen zur Musikanschauung des*

niedawne potępienia Savonaroli wszelkich objawów zeświecczenia w sztuce. Obraz miał konkretne przeznaczenie do kaplicy św. Cecylii, otaczanej szczególnym kultem przez wizjonerkę Elenę Duglioli dall'Olio, obdarzanej wówczas w Bolonii wielkim autorytetem moralnym. Jej życie duchowe, wzorowane na wielkich mistykach, promieniowało w jej mieście rodzinnym. Obraz odślania szczególnie wypracowany klimat mistyki. Wprowadzenie do obrazu rozrzuconych na ziemi instrumentów muzycznych oraz osuwającego się organetto świętej wydaje się nie być tylko opozycją dołu (złej muzyki) i góry (śpiewu nieba). Przypatrzmy się szczegółom kompozycji. Rafael wybrał dla św. Cecylii najdoskonalwsze towarzystwo świętych – szermierzy życia duchowego i miłości. Święty Paweł uzbrojony w miecz Ducha (Ef 6, 17) wyznaje, iż gdyby miłości nie miał w sobie, stałby się jak miedź brzęcząca albo cymbał brząający (1 Kor 13, 1). Wzloty duszy św. Jana Ewangelisty, porównywane do lotu orła, oraz jego niebiańska wizja przekazane zostały w Ewangelii i w Apokalipsie. *Wyznania* św. Augustyna, czytane w środowiskach humanistów, to wielki wzlot nawróconej duszy i zachwyt mocą Ducha, której doznał w Mediolanie. Dla oddania tego stanu odwoływał się św. Augustyn do porównań z harmonią sfer niebieskich i muzyką niebiańską, której zewnętrznym obrazem jest liczba. Stąd wybór sześciu aniołów jako liczby Boga nie jest przypadkowy⁹. U stóp Marii Magdaleny leżą cymbalki, znany symbol tańca i radości ziemskiej, które porzuciła dla miłości Chrystusa, jak pisze o niej Ewangelista Łukasz (Łk 7, 47). Puskę, symbol wonności duchowej, unosi ona wysoko w dłoni, patrząc jednocześnie pogodnie na widza. Święta Cecylia, zasłuchana w śpiew aniołów, staje się w tym kontekście uosobieniem muzyki religijnej, która wiedzie do wizji nieba, a włosienica świętej wskazuje na porzucenie przez nią bogactw materialnych.

Czy jednak chodzi tylko o to, aby ukazać obraz wyższości śpiewu i muzyki kościelnej nad świecką muzyką instrumentalną, znakiem zabawy i życia zmysłowego? Czy te zgromadzone postaci, tworzące tak wysublimowane relacje, nie są znakiem innych, głębszych treści, które pomogą nam na tym właśnie przykładzie dostrzec sens i istotę patrona muzyków? Trzeba w tym miejscu odwołać się do znanych prawd dotyczących całej malarskiej twórczości Rafaela. Chodzi mianowicie o ideę kreowania podmiotu przedstawionego, jego najgłębszych tajemnic, a nie tylko relacji w obrębie przedmiotów przedstawionych, które jakkolwiek spełniają funkcję ważną, atoli nie są celem obrazu. Spróbujemy

Mittelalters, Berlin–München 1962, s. 110-115; t e n Ź e, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Berlin–München 1974; H. B e s s e l e r, *Die Musik des Mittelalters und die Renaissance*, Tübingen 1980.

⁹ M o s s a k o w s k i, dz. cyt., s. 75.

zatem dostrzec, w jaki sposób instrumenty tak przedstawione określają postaci, miast stanowić opozycję wartości dobra i zła, to znaczy dobrej i złej muzyki.

Za przyjęciem takiej interpretacji przemawia, po pierwsze, ikonografia sztuki samego Rafała, w której nie ma żadnych innych przykładów traktowania instrumentów jako środka użytego w celu ukazania opozycji śpiewu i muzyki kościelnej jako dobrej i muzyki świeckiej jako złej. W obrazie koronacji Maryi, namalowanym dziesięć lat wcześniej, aniołowie otaczający Maryję w niebie grają na tych samych instrumentach, jakie zgromadził artysta w obrazie św. Cecylii, a chodzi tutaj o chóry niebiańskie. W tym zgodny pozostał Rafał z wcześniejszą tradycją Europy, szczególnie malarzy niderlandzkich, np. Hansa Memlinga, który był mistrzem w malowaniu instrumentów i chętnie je wkładał w dłonie aniołów w scenach Sądu Ostatecznego. Postępowało tak wielu innych malarzy w scenach przedstawiających świętych, nie bacząc, że konkretne instrumenty stosowano jednocześnie w scenach zabawy. Również cała ikonografia średniowiecza posługiwała się instrumentami muzycznymi dla podkreślenia wartości pozytywnych bądź wręcz doniosłych w swoim znaczeniu. Przykładem tego mogą być wielkie kompozycje „Paruzji” lub „Sądów Ostatecznych” w rzeźbach tympanonów katedr średniowiecznych. Były one wzorem dla całej sztuki dzięki swojej monumentalnej formie, jak i zawsze doniosłej wymowie treściowej. W Portico della Gloria w Santiago de Compostella Starcy apokaliptyczni grają na znanych wówczas wszystkim instrumentach muzycznych, aby oddać chwałę Bogu. W tympanonie w Moissac unoszą ku Chrystusowi swoje instrumenty, nie grając na nich.

Drugim argumentem przemawiającym za tym, aby postawić na nowo pytanie o sens instrumentów przedstawionych w obrazie Rafała, jest to, że na ziemi złożone są nie tylko same instrumenty, ale też i inne, ważne w swoim znaczeniu przedmioty. Księga św. Jana Ewangelisty oraz orzeł na niej siedzący przynależą również do tego samego obszaru – ziemi. Położenie księgi na ziemi jest dowodem, iż Rafał nie mógł kierować się średniowieczną zasadą symbolicznego znaczenia ziemi jako dołu, jako miejsca, z którym wiążą się asocjacje zła, oraz góry jako miejsca dobra. Nie chodzi zatem o średniowieczne wartościowanie przestrzeni: dołu jako zła i góry jako jedynie obszaru dobra. W takim kontekście nie mogłaby znaleźć się na ziemi księga z tekstem Nowego Testamentu, potraktowana na równi z potępionymi rzekomo instrumentami. Tutaj przyjęte zostało odmienne rozumienie postaci ludzkich i rzeczy z nimi związanych. W tym miejscu zmuszeni jesteśmy zatrzymać nasze rozważania o obrazie Rafała i poszukać szerszego kontekstu innych patronów muzyki. Zastanowimy się nad sposobem przedstawienia instrumentów muzycznych w odniesieniu do innych świętych muzyków.

Z muzyką i muzykantami średniowieczna tradycja związała również sprawiedliwego męża z ziemi Us – Hioba. Jego opiekuńcza rola w pełni przypada na wieki XIV-XVI, głównie na obszarze Flandrii, Brabantu i Niemiec¹⁰. W Księdze Hioba muzyka pojawia się dwukrotnie, w dwóch różnych znaczeniach. Raz jest znakiem radości tych, których domy są bezpieczne, bez strachu, gdyż nie sięga ich Boża różga. „[...] Chwytają za miecz i harfę i tańczą do wtóru piszczałki” (Hi 21, 9-12). W innym miejscu (Hi 30, 31) „harfa gra żałobnie, a głos piszczałki posmętniał”, gdy żali się cierpiący Hiob: „Ma skóra nad piec rozpalona, a kości me – nad wiatr piekący” (Hi 30, 30). Hiob, aby unaocznić swoje cierpienie, porównuje się do instrumentu.

Sztuka od najdawniejszych czasów malarstwa katakumbowego przedstawiała Hioba jako cierpiącego mędrca, np. w malarstwie w Dura Europos z III w. (240-245 r.), podobnie ukazuje go malarstwo katakumbowe, relief sarkofagowy oraz liczne przykłady późniejszego malarstwa średniowiecznego. W syryjskim Ewangeliarzu Rabuli, powstałym pod koniec VI w., cierpiący Hiob leży pokryty ranami, samotny unosi głowę ku górze, szukając tam ratunku. Sztuka średniowieczna stworzyła kilka wersji obrazowej Hioba (np. Hiob samotny, Hiob w otoczeniu żony i przyjaciół lub też w gronie prześmiewców). W tej różnorodności motywów ikonograficznych związanych z postacią Hioba dają się jednak wydzielić dwie zasadnicze grupy typologiczne, które w swoim formalnym przekazie odsłaniały istotne treści. Jedna eksponowała cierpienie i chorobę fizyczną, rany, mękę ciała, ukazywała w ten sposób Hioba w analogii do obrazów cierpiącego Chrystusa, wykorzystując analogiczne kompozycje formalne (np. Chrystusa biczowanego, Chrystusa w koronie cierniowej lub jako Męża Boleści), druga, formalnie starsza, przedstawiała Hioba jako milczącego mędrca bez oznak cierpienia, choroby, lecz w swojej postawie nawiązującego do antycznych obrazów tragików, poetów i filozofów.

Kiedy od XIV w. pojawiły się obrazy Hioba z muzykantami, nie zmienił się sposób przedstawiania samego męża; te dwa wymienione rodzaje pozostały aktualne, owszem dodany został jeszcze jeden motyw – wynagradzania muzykantów przez Hioba skrawkami swojej cierpiącej skóry, która w rękach muzykantów przemienia się w złoto. Istnieją jednak i takie obrazy, w których zapłaty za muzykę dokonuje żona, a sam Hiob nie uczestniczy bezpośrednio w tym epizodzie. Instrumenty znajdujące się w dłoniach muzykantów: lutnia, harfa,

¹⁰ L. L. B e s s e r m a n n, *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge 1978, s. 187; V. D e n i s, *Saint Job, patron des musiciens*, „Revue belge d'archéologie”, 22(1952), nr 4, s. 87 nn.; K. M e y e r, *Saint Job as a Patron Music*, „The Art Bulletin”, 36(1954), nr 1; J. D u r a n d, *Note sur une iconographie méconnue le „Saint roi Job”*, „Cahier Archéologie”, 1984, s. 113-135.

viola, bębenki, są najczęściej znane, używane przez ówczesnych muzyków. Są one aktualizacją ówczesnej instrumentalnej muzyki świeckiej.

Źródłem literackim dla tych obrazów – obok źródła zasadniczego: Księgi Hioba – jest stary apokryf, powstały w II w. w kręgu Jerozolimy, którego rozpowszechnianie było zakazane przez papieża Gelasiusa, co sprawiło, że w ciągu całego średniowiecza, zarówno wczesnego, jak i dojrzałego, Hiob nie był z muzyką łączony¹¹. Apokryficzny tekst pojawił się w kręgu ludowej literatury, znany w wersji francuskiej *La patience de Hiob* lub angielskiej *Life of Hiob*. Czas rozpowszechnienia się tego apokryfu pokrywa się z okresem wielkiego pomoru, dżumy, która zdziesiątkowała całe miasta i kraje. W tym również czasie muzycy przyjęli Hioba jako swojego patrona, zakładając bractwa jego imienia i – co dla nas istotne – fundując obrazy z motywem muzykantów¹². Dla zilustrowania tego motywu ikonograficznego przedstawiam dwa obrazy powstałe w zbliżonym czasie: na początku XVI w. Są nimi dzieła Berneta van Orley i Albrechta Dürera.

Obraz Berneta van Orley (il. 2), zamówiony przez antwerpskie bractwo muzyków, przeznaczony był do kaplicy tegoż bractwa w katedrze w Antwerpii¹³. Obejmuje swoją kompozycją kilka epizodów związanych z historią Hioba, połączoną z historią Łazarza, dlatego został nazwany *Ołtarzem cierpliwości*. Hiob leży na ziemi – cierpienie jego oddane zostało poprzez konwulsyjnie wygięte ciało. Patrzy w górę, gdzie napotyka niebiańską wizję Dzieciątka, unoszonego przez postaci anielskie. Do Hioba zbliżają się pies i przechodzień, jednak ich obecność nie przynosi mu ulgi. Nieco powyżej cierpiącego Hioba, w oddzielnej loggii, muzykanci otrzymują od żony Hioba zapłatę za muzykę.

W obrazie tym nastąpiło ustąpienie miejsc ważnych: w dolnej części z ziemią związany jest Hiob, wędrowiec i pies, w górze umieszczona jest wizja Chrystusa jako Dzieciątka, pomiędzy tymi sferami jest miejsce dla muzyki, pełniącej funkcję pośrednika między cierpiącym Hiobem a boską wizją. Nie związany z instrumentem Hiob sam staje się instrumentem pasji, przez co rozumiany jest jako prototyp Chrystusa, ukazanego w obrazie w postaci Dzieciątka.

Pomysł Albrechta Dürera ukazania Hioba (il. 3) różni się zasadniczo od kompozycji flamandzkiej. Był to pierwotnie tryptyk. Trzy tablice ukazywały: Hioba cierpiącego, którego żona polewa wodą, przynosząc mu w ten sposób ulgę (Frankfurt Städelsches Kunstinstitut); muzykantów w barwnych strojach

¹¹ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Freiburg 1968, szp. 410.

¹² G. G a r m o n s w a y, M. R a y m o, *A Middle English Metrical Life of Hiob*, [w:] *Early English and Norse Studies presented to Hugh Smith*, London 1963, s. 59 nn.

¹³ M. J. F r i e d l ä n d e r, *Early Netherlandish Painting*, t. 8: *Jan Gossart and Bernart van Orley*, comments and notes by H. Pauwels and S. Herzog, 1972, s. 120 nn.



2. Bernet van Orley. Hiob z muzykantami



3. Albrecht Dürer. Hiob z żoną i muzykantami

wędrownych kuglarzy¹⁴, którzy odwrócenie od siebie, jakby spotkali się w tym miejscu, przybywając z różnych stron (Kolonia Wall-Rich-Mus.); pokłon Mędrców, co ideowo wiązało się z Hiobem jako mędrce cierpiącym, który choć nie nosi oznak fizycznego cierpienia, to jednak w postawie swojego wewnętrznego skupienia ewokuje cierpienie. W tym właśnie wyborze kompozycji dla postaci Hioba A. Dürer nawiązał do najstarszego toposu cierpiącego mędrca, znanego już w ikonografii katakumbowej.

Hiob wyróżniony został jako patron muzyków nie z racji czynnej, aktualnej gry na instrumencie ani nie z racji opanowania sztuki muzycznej, ale dzięki temu, że sam stał się instrumentem, i to instrumentem pasji, dzięki czemu przyjął rolę prototypu Chrystusa.

Trzecią postacią, zamykającą nasz tryptyk, który ma ukazać istotę patronatu muzycznego, jest postać Orfeusza. Cierpiący z powodu śmierci Eurydyki, pokonuje on otchłań świata podziemia i śmierci, aby przynieść ratunek i wybawienie. Środkiem jego działania jest śpiew i muzyka¹⁵. Sztuka antyczna wytworzyła wiele motywów ikonograficznych, które były rezultatem bogactwa znaczeń religijnych i literackich, jakie wokół tej postaci narosły. Chrześcijańska ikonografia, pomimo znaczącej powściągliwości wobec antycznych motywów, ten z Orfeuszem przejęła najwcześniej, gdy trzeba było stworzyć plastyczny przekaz patrystycznej idei Chrystusa-Dobrego Pasterza. Pomocą dla artystów były teksty pisarzy chrześcijańskich, zwłaszcza greckich Ojców Kościoła. Oni też najwcześniej dostrzegli zbieżność idei, jaką niosły ze sobą te dwie postaci. Klemens z Aleksandrii dostrzegł paralelę pomiędzy krzyżem Chrystusa a lirą Orfeusza. W jednym i drugim wypadku były to instrumenty, dzięki którym pokonane zostało zło i śmierć¹⁶. Podobnie jak Orfeusz wszedł do otchłani, aby ratować od śmierci Eurydykę, tak Chrystus zstępując do otchłani jest ratunkiem dla dusz. Pokonanie zła dokonywało się także dzięki słowu. Pieśni Orfeusza uspokajały dzikie zwierzęta, słowo Chrystusa przywróciło pokój, miłość i wiarę. W malarstwie katakumbowym, np. Domitilli (il. 4) w Rzymie, postać Chrystusa jako Dobrego Pasterza jest wzorowana na postaci Orfeusza. Chrystus siedzi na konarze i obiema rękami trzyma na kolanach lirę. Krótka tunika wędrowca-pieś-

¹⁴ P. V a i s s e, *Tout l'oeuvre peint de A. Dürer*, Paris 1969, s. 100-101.

¹⁵ Orfizmi i motyw Orfeusza w sztuce, to fascynujące od antyku zagadnienie, możemy w tym miejscu wesprzeć najważniejszymi tytułami. Jedną z najstarszych prac, niezwykle przydatną, jest książka: A. B o u l a n g e r, *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris 1925. Zob. też: K. H e i t m a n n, *Orpheus im Mittelalter*, „Archiv für Kulturgeschichte”, 45(1963), s. 255-295; K. G o l d a m m e r, *Christus Orpheus*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte”, 74(1963), s. 217-230.

¹⁶ *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, F. Cabrol, H. Leclercq, t. 12, Paris 1936, szp. 2736-2758.



4. Chrystus-Orfeusz. Rzym. Katakumby Domitilli



5. Chrystus-Orfeusz na reliefie sarkofagowym z Ostii

niarza typu *exomis*, czapka frygijska na głowie stały się obowiązującym ubiorem na wszystkich przedstawieniach Chrystusa Dobrego Pasterza-Orfeusza. Na sarkofagowym reliefie z Ostii (il. 5) jest On ukazany jako postać unosząca dynamicznie syryngę, w taki sam sposób, w jaki unosił krzyż, jako *crux triumphalis*, na wielu w owym czasie powstałych przedstawieniach sarkofagowych. Dokonała się tutaj zmiana postawy: zamiast postaci siedzącej pomiędzy zwierzętami – owcami, w pejzażowym tle, pojawia się postać stojąca, adekwatna do nowego rozumienia motywu.

Ostatnim w tej teorii przedstawieniem, do naszych czasów zachowanym, jest Chrystus na mozaice w San Apollinare Nuovo w Rawennie z pierwszej połowy VI w. (il. 6.) Chrystus Triumfujący, ukazany w pełni swojego majestatu, zamiast berła, które przysługiwałoby Mu w takiej scenie, trzyma plektron, tę część instrumentu, która wydobywa tony – tworzy muzykę. Lirą natomiast w tym rozumieniu stał się sam Chrystus przyjmujący pasję. Scenicznych wyobrażeń pasyjnych omawiany czas wyraźnie unikał. O ile jednak głębiej przekazany został sens Ciała Chrystusa i Jego męki dzięki posłużeniu się takim symbolem. W szczegółowym rozumieniu Chrystus przejmuje funkcję struny. Kształt liry natomiast przejął tron – boczne krawędzie zaplecka wygięte zostały na kształt instrumentu po to, aby symbolikę tę uczynić klarowną i czytelną. Gdy zaniknie taki sposób przedstawiania Chrystusa-Orfeusza w sztuce średniowiecznej, przejęty zostanie w scenach Dawida-Orfeusza, znanego głównie w sztuce bizantyjskiej.

W teologicznej wykładni utożsamienie Chrystusa z lirą pojawiło się w pismach Pseudo-Justyna w *Cohortatio ad Graecos*, w których jest mowa o kitharze, lirze i ich strunach jako metaforze Chrystusa i narzędzi pasji. Euzebiusz określił Chrystusa jako wielkiego pieśniarza, który poucza śpiewając. Dzięki swojemu Ciału, czyli lirze, przyniósł ratunek i wyzwolenie¹⁷.

Instrument, głównie kithara, jej struny, jak i sam muzyk i jego gra na instrumencie muzycznym przejęte zostały dla oddania metafory autora i pisania Księgi świętej¹⁸. Analogia mowy i dźwięku muzycznego jako komunikacji Boga z człowiekiem znana była już od najwcześniejszych czasów powstawania kanonu Pisma świętego, kiedy trzeba było wskazać na Pierwszego Autora i na autora wtórnego. Próbowano dzięki takim porównaniom rozwikłać tajemnicę powstania tekstu Pisma świętego. Orygenes należał do tych autorów, którzy porównywali usta proroka do instrumentu Boga, przez który On przemawia; w innym miejscu wymienia plektron, który jest metaforą Boga, strunami zaś jest autor. Atenagoras porównywał proroka do fletu w rękach doskonałego Fletnisty.

¹⁷ G o l d a m m e r, dz. cyt., s. 219 nn.

¹⁸ U. M a z u r c z a k, *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach Ewangelistów*, Lublin 1992, s. 33, 35, 36.



6. Chrystus Triumfujący na mozaice w San Apollinaire in Classe (poł. VI w.)

Podobny charakter mają porównania Epifaniusza z Salaminy oraz tych autorów, którzy posługiwali się alegoryczną wykładnią Pisma¹⁹. Sztuka, głównie malar-

¹⁹ Tamże.

stwo książkowe i drobna plastyka, tę myśl literackich porównań pomiędzy muzykiem i autorem podjęła, ukazując autorów kanonicznych w podobny sposób, w jaki ukazywano Chrystusa-Orfeusza, tyle że zamiast z instrumentem muzycznym ukazywani są oni w ikonografii z księgami i piórami jako adekwatnymi do ich pracy instrumentami. Sami bowiem autorzy w stosunku do Pierwszego Autora rozumiani byli jako instrumenty.

Doszliśmy w ten sposób do samego początku powstania idei instrumentu jako symbolu, który podejmuje funkcję w stosunku do człowieka – człowieka we wszystkich przykładach świętego. Określa jego istotę, nakładając nań konkretną funkcję. Patroni muzyków nie grają w naszych przykładach na instrumentach muzycznych, bowiem sami przejmują ich funkcję po to, aby sprostać zadaniu, do którego zostali powołani. Patron to opiekun przynoszący ratunek, wybawienie od śmierci, przejmujący tym samym na siebie *passio* człowieka – podopiecznego. W tym znaczeniu św. Cecylia z obrazu Rafaela jest instrumentem, ale instrumentem ducha – stąd swoje organetto trzymane w dłoni odsunęła tak samo, jak uczynili to otaczający ją święci ze swoimi instrumentami, które leżą teraz u ich stóp. Dlatego też możliwe było zetknięcie się na tej samej ziemskiej płaszczyźnie księgi, orła oraz instrumentu muzycznego. Wszystkie te symbole – rzeczy odsyłają do instrumentów, jakimi stają się święci.

Rozrzucone instrumenty, pozbawione życia, stały się ważkim symbolem melancholii, której najbogatszą w swoim znaczeniu formę nadał Albrecht Dürer (pierwsza jej wersja z r. 1508). Zbieżność postaci Hioba z postacią Melancholii jest od dawna dostrzegana w literaturze²⁰. Dopatrywano się melancholii także w obrazie św. Cecylii, zarówno w postawie świętej, jak i w ujęciu postaci św. Pawła. We wszystkich przykładach instrumenty pracy są porzucone, a niemoc postaci emanuje martwością w ich całym otoczeniu. Jednak przy wielu tragicznych wersjach melancholii w środowisku neoplatoników florenckich, a i całego humanizmu, podkreślano twórczy aspekt melancholii naznaczonej piętnem mocy boskiej, stąd *furror melancholicus* rozumiany jest tutaj jako *furror divinus* właściwy dla stanów, wzlotów ducha poetów, tragiczków, filozofów, ale i muzyków. Do tej kategorii badacze duchowości dołączyliby stany ekstazy i wizji. Ten bogaty wątek musimy tutaj już pominąć. Lektury E. Panofskiego i F. Saxla na temat melancholii w sztuce wyjaśniają wyczerpująco niniejszy wątek treściowy. Patroni muzyków przekazują zatem swoim podopiecznym całe bogactwo własnej duszy, ponieważ sami stali się instrumentami, włączając się w ten sposób do wielkiej rodziny patronów pisarzy, poetów, tragiczków.

²⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie*, cz. II, Frankfurt am Main 1990, s. 397-512.