

URSZULA M. MAZURCZAK

DWIE STAROŻYTNE TRADYCJE ROZUMIENIA CIAŁA W SZTUCE ŚREDNIOWIECZNEJ

W podstawowym systemie sztuk wizualnych ciało człowieka, podobnie jak innych stworzeń ukazywanych w materialnym wymiarze rzeczy, podlega pierwszym, podstawowym rozpoznaniom w ocenie ich formy. Dopiero kolejne etapy percepcji pozwalają rozpoznawać cechy szczegółowe, stanowiące o naturze wyobrażeń cielesnych, jakości materii innych ukazanych przedmiotów. W naszych rozważaniach podejmujemy aspekt ciała i cielesności człowieka w sztuce średniowiecznej, próbując odnieść je do dwu tradycji starożytnych: śródziemnomorskiej, rozumianej jako klasyczna, oraz judaistycznej, wywodzącej się z tradycji biblijnej. Podstawą tego dualistycznego spojrzenia na sposób ukazywania ciała jest nie tylko porównywanie stylu, jaki w badaniach nad sztuką został już ustalony i na różne sposoby analizowany. Chcemy podjąć próbę wyjaśnienia różnic w ukształtowaniu ciała ze względu na różne jego rozumienie i definiowanie. Wiąże się to niewątpliwie z rozumieniem człowieka, jego funkcji w sztuce oraz pryncypialnych pytań o znaczenie samej sztuki. Podjmujemy rozważania nad sztuką religijną średniowiecza, która swoje podstawowe przesłanie nauczania o prawdach wiary kształtowała na pierwowzorach klasycznych, jednak język przekazu wynikał z Biblii oraz komentarzy do niej pisanych. Dlatego powracamy do pytań podstawowych o relację tekstu i obrazu w odniesieniu do ciała i cielesności, dzięki którym możliwe jest unaocznienie wszelkich treści i wszelkiej nauki o człowieku i o świecie. Pytania o formę i sens cielesności skierowane na średniowieczną plastykę chrześcijańską są o tyle znaczące, że determinowały je teksty pisane w tradycji wschodniej z niewielkimi wszak wyjątkami

Prof. dr hab. URSZULA M. MAZURCZAK – kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnej w Instytucie Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: ursmaz@kul.lublin.pl

inspiracji tradycji greckiej¹. Sztuka, unaoczniając wydarzenie biblijne, czerpała w pierwotnym okresie z szerokiego spektrum obrazowego, jakie przekazał starożytny Rzym.

Ważnym dla nas założeniem jest to, że podejmujemy rozważania nad ciałem ludzkim, a nie nad nagością, która wprowadza w krąg konotacji religijno-kulturowych, etycznych oraz szeroko pojętej obyczajowości. Ten aspekt badań analizowany jest w licznych studiach znakomitych historyków, które w ostatnich czasach znalazły szczególne odnowienie i zainteresowanie wśród historyków sztuki i kulturoznawców². Ważne są zwłaszcza rozprawy Arona Guriewicza i Jacques'a Le Goffa, stanowiące trzon badań nad historią społeczną w okresie średniowiecznym, bez wątpienia ważne i przydatne w wielu rozstrzygnięciach artystycznych. W niniejszych rozważaniach skupiamy się nad zagadnieniem obrazowania ciała w sztuce średniowiecznej, które z racji artystycznych stylizacji określano na wiele różnych sposobów ze względu na pierwowzór – jako klasyczny, postantyczny, śródziemnomorski, orientalizujący, wschodni lub po prostu prymitywny. Odejścia od modeli klasycznej sztuki rzymskiej traktowano jako przejaw bądź nieudolności mistrza, bądź jako świadome „niszczenie” ciała po to, aby podkreślić duchowy czy nawet transcendentny wymiar postaci człowieka.

W XIX-wiecznej literaturze utrwalony został pogląd jednoznacznie rozdzielający kulturę i sztukę antyczną, z jej kultem materii i cielesności, od czasów kultury i sztuki średniowiecznej, która uznała, zdaniem niektórych pisarzy, ciało i cielesność człowieka za siedlisko zła i potępienia wiecznego. W nowszych badaniach nad sztuką średniowieczną, wspomaganymi badaniami teologów, historyków i literaturoznawców, usunięte zostały przeciwstawne dystynkcje duszy i ciała. Tym większa jawi się rysa niepewności w podejściu do analizy postaci ludzkich, próbie określenia ciała i cielesności – po pierwsze, ze względu na długie trwanie sztuki średniowiecznej i w związku z tym wielość form artystycznych; po drugie, ze względu na różnorakie interpretacje Biblii oraz filozoficzne podejścia do problemu antropologii chrześcijańskiej. Świadomi tej złożoności zagadnienia, jakie wynikają z inter-

¹ W. Jaeger, *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*. Przekład i redakcja K. Bielawski, Bydgoszcz 2002.

² A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (Średniowiecze)*, przeł. Z. Dobrzyński, przedmowa J. Le Goff, Gdańsk–Warszawa 2002; J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1996; tenże, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 2002; J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006.

pretacji ciała, podejmujemy niektóre tylko aspekty zjawisk, które pozostawiła sztuka w okresach swoich największych przełomów pomiędzy późnym antykiem a wczesnym chrześcijaństwem, pomiędzy renesansem karolińskim a romanizmem, wreszcie pomiędzy schyłkiem sztuki średniowiecznej a zapowiedziami protorenesansów³. W wielu badaniach nad sztuką wczesnochrześcijańską właśnie ciało i cielesność stały się kryterium w poszukiwaniu genezy tej sztuki. Sposób prezentowania ciała był podstawą rozstrzygnięcia proveniencji dzieł niewiadomego pochodzenia, zwłaszcza wielu dzieł drobnej plastyki. Monumentalna sztuka kamienna pochodząca z okresu rzymskiego również budzi szereg pytań o pochodzenie, uszczegółowienie mistrza i kręgu jego działania. Wtedy analizy sposobu rozumienia ciała stają się podstawą porównań i analizy stylistycznej. Właśnie sposób kreowania ciała był podstawowym kryterium rozpoznawania czasu powstania i artystycznego pochodzenia dzieł. Jest to niewątpliwie problem w badaniach, który ma już swoją ogromną literaturę. Zasadniczo jednak podstawowym wzorcem była sztuka klasyczna, z całą jej złożonością w schyłkowej fazie antycznej, z jej grecko-rzymskimi modelami oraz wieloma wschodnimi odcieniami.

Ciało ludzkie ze swojej definicji jest strukturą łączną tkanki mięsnej, mięśniowej, kostnej zanurzonych w krwioobieg i pokrytych skórą. Cielesność natomiast odnosi się do całego bogactwa funkcji ciała ludzkiego w jego podstawowych kategoriach biologiczno-fizycznych, duchowych, emocjonalnych, intelektualnych⁴. To właśnie w naturze cielesności mieszczą się takie sprawności, które w pełni określają człowieczeństwo z jego możliwościami duchowymi, intelektualnymi, psychicznymi, wolitywnymi, emocjonalnymi. Ciało ludzkie jest rzeczownikiem ogólnym, identyfikowanym bezpośrednio z szerszym, paralelnym zakresem „człowiek” (*homo*, ἄνθρωπος). Jawi się jako konkretny wizualnie topos, implikowany kwalifikacjami szczegółowymi, pozostającymi w relacjach do otaczającej go rzeczywistości społeczno-religijnej, ekonomicznej czy kulturowej. Cielesność, podobnie jak człowieczeństwo, jakkolwiek nie można tych rzeczowników utożsamiać, wprowadza do szerszego obszaru pojęciowego. Dyspozycje ciała i cielesności są spójne, pozostają w wielu badaniach i analizach nierozłączne – tak w zakresie medycyny, jak i w zakresie antropologii, psychologii, filozofii. Filozofia bytu (metafizyka) i filozofia poznania (ontologia) wprowadzają do swoich analiz

³ E. P a n o f s k y, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1979.

⁴ *Bibel-Lexikon*, hrsg. von H. Haag, Tübingen 1987, s. 983-986; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, K. Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, ssp. 173-178 (tamże obszerna bibliografia).

zagadnienia ciała i tego, co cielesne, jako jedną sferę, określającą podstawy duchowe oraz intelektualne człowieka⁵.

Ten skomplikowany system zależności budowany w obrębie ciała i cielesności odsłania bogate funkcje także w analizach nad sztuką. W bogactwie możliwości i różnorodności zachowań, które warunkują ciało i cielesność człowieka, objawia się jego indywidualne, można powiedzieć – jedyne, istnienie. Możliwości, jakie pozostawiła w tym obszarze sztuka, wykraczają poza klasyfikacje dla niej ustalone, określane w kategoriach stylu. Niniejsze propozycje rozważań nad ciałem w sztuce średniowiecznej są jedynie głosem w obrębie istniejącej już dyskusji nad ciałem w sztuce. W sztuce kultur starożytnych ciało było podstawowym, bynajmniej nie tylko wizualnie, opisywanym elementem, wręcz tej sztuki czynnikiem kreatywnym.

W starożytności istniały zróżnicowane definicje ciała. W języku greckim rozróżniano dwa wyrazy na jego określenie: $\sigma\acute{\alpha}\rho\acute{\alpha}\varsigma$, o znaczeniu pejoratywnym – odnosiło się do tego, co niszczyalne, i $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$. To właśnie rozumienie ciała jako mieszkania dla duszy określało potencjalną partycypację ciała w życiu wiecznym. W starożytności hebrajskiej słowo בָּשָׂר (*bāśār*) odsyła do rozumienia materii ogólnie rozumianej. Tym samym nie wyznacza klarownych przeciwieństw: ciało – dusza. Określenie *bāśār* odnosi się zarówno do ciała ludzkiego, do ciała zwierzęcego, jak też określa wszelkie ciało⁶. Dlatego w tekstach Starego Testamentu znajdują się zwroty takie jak „moje ciało”, „moje kości”: Rdz 37, 27; Ne 5, 5; Rdz 29, 14; 2, 23; Sdz 9, 2; 2 Sam 5, 1; 19, 13⁷. Silnie akcentowane są także inne ważne pojęcia przypisane ciału, np. myślenie, odczuwanie, czucie, które przekazują słowa psalmów (np. Ps 63, 2; 84, 3; 16, 9). Utożsamienie jednak człowieka tylko z ciałem suponowało jego znaczenie negatywne, jakie implikują fakty przemijania, znikomości, kruchości, nawet słabości wobec samego siebie (Iz 40, 6) i niepewności wobec przyszłości (Ps 65, 3).

W Biblii podkreślona została jednak istota człowieka jako indywiduum, jako osoby, która otrzymała tchnienie życia od Boga. Tchnienie zatem, określane jako נְפֶשׁ הַחַיָּה – *nefeš ḥayyâ*, jest tym, co wyróżnia człowieka, a tym samym jego ciało od wszelkich istot cielesnych – od jakiegokolwiek *bāśār*, ciała żyjącego. Mimo że נְפֶשׁ (*nefeš*) odniesiono także do konkretnego fizycz-

⁵ M. A. Krąpiec, *Ja – Człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 1974, s. 9-11.

⁶ J. Schreiner, *Teologia Starego Testamentu*, przeł. B. W. Matysiak, Warszawa 1999, s. 198-199 i passim.

⁷ Wszystkie cytaty i referencje biblijne podajemy według Biblii Tysiąclecia: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Warszawa 1971.

nego organu – gardła, przełyku, to jednak podkreślano duchowe znaczenie jako tchnienia i oddechu przekazanego przez Jahwe⁸. Formowanie ciała, *bā-šār*, odbywało się dzięki *nefeš* (Jr 38, 16). Hiob w swoim bólu fizycznym i z wątpieniu duchowym wypowiada słowa: „tchnienie Wszechmocnego i mnie uczyniło” (Hi 33, 4), to znaczy moje ciało i moją cielesność, która sprawiła, że jestem cierpiący i nędzny. W Biblii dostrzec można także wpływy tradycji greckiej i hellenistycznej, np. w Księdze Przysłów i Księdze Mądrości pojęcie *nefeš*, duszy albo tchnienia, określa przeciwstawienie ciała i duszy jako indywidualnej i nieśmiertelnej osoby. W języku biblijnym ciało oprócz jego nierozdzielnego związku z *nefeš* jest zbiorem członków funkcjonalnych i odrębnie reagujących w określonej sferze życia jednostki.

Życie indywidualne jednak w rozumieniu biblijnym było konsekwentnie związane z życiem całego pokolenia. W pierwszych wersetach Księgi Rodzaju, opisujących moment stworzenia człowieka, zawarta jest pewna sugestia odnośnie do całkowitego i ogólnego rozumienia ciała w jego materii stwórczej. Dowiadujemy się, że ciało człowieka zostało stworzone z prochu ziemi i jest ciałem mężczyzny i kobiety (Rdz 2, 23). Drugim pewnikiem nieodłącznym od określenia materii jest stwierdzenie, że stworzenie (a więc również ciało) „jest dobre”. Stwierdzenie, że ciało jest dobre, zawiera w sobie zamysł istnienia relacji w jego obrębie, jak i relacji do kogoś lub czegoś zewnętrznego, bo tylko wtedy wiemy, że coś jest dobre. Dlatego biblijne określenie determinuje funkcje cielesne w nieustannie dynamicznej strukturze. Nie jest zatem jedną, stałą i niezmienną formą.

Chrześcijaństwo w swoich uczonych komentarzach i pierwotnym piśmiennictwie, bazującym na hebrajskim pojęciu ciała, adaptowało również greckie przeciwstawienie *σάρξ* i *σῶμα*. Pozwoliło to bliżej wyjaśnić tajemnicę udziału ciała w wiekuistym bytowaniu z Bogiem po zmartwychwstaniu, przyjętą jako podstawowy dogmat wiary. Tylko jednak ciało określane jako *σῶμα* jest tą częścią, która – jako świątynia Ducha Świętego – zmartwychwstanie w Dniu Ostatecznym, o czym naucza np. Paweł Apostoł w Pierwszym Liście do Koryntian (6, 14; 15, 50). Dla sztuki i nauki średniowiecznej istotne są także łacińskie określenie ciała jako *corpus*, które oznacza zarówno ciało ludzkie, jak i wiele pojęć pokrewnych, które rozwinęła łacina średniowieczna. Desygnat *corpus* odniesiono do bogatej metaforyki określającej życie człowieka: religijne, społeczne, także życie miasta. Z pojęcia *corpus* powstało *corporeitas*, „cielesność”, którym w swoich rozważaniach

⁸ Schreiner, *Teologia Starego Testamentu*, s. 199-200.

teologiczno-filozoficznych posługiwali się średniowieczni myśliciele, np. św. Tomasz z Akwinu⁹. Ważne jest także pojęcie *physis* (gr. φύσις) odniesione do wszelkiej funkcji życiowej całego świata ożywionego.

W analizie sztuki średniowiecznej, zwłaszcza zaś wizualizacji w niej ciała i cielesności, trzeba przynajmniej zasygnalizować fakt złożoności tego zagadnienia, jeśli uwzględnić całe dziedzictwo grecko-rzymskie, które asymilowała sztuka chrześcijańska od momentu swego powstawania w obrębie cesarstwa rzymskiego, obejmującego terytorium dawnej kultury greckiej. Dowiedziono, że plastyka, a zwłaszcza rzeźba grecka w swoim klasycznym okresie, czyli okresie doskonałości artystycznej, jest idealnym odzwierciedleniem idei platońskich, zwłaszcza idei logosu. Asymiluje również pitagorejskie idee doskonałości liczby, będącej tworzywem wszechświata i gwarantującej jego harmonię oraz zgodność wszystkich elementów w jedni. Podkreśla się także i ten fakt, że nikt przed Platonem nie wyraził tak zdecydowanego potępienia ciała – ciało jako więzienie duszy było nader dosadnym określeniem, by zdyskredytować to wszystko, co z ciała pochodzi¹⁰. Jednocześnie jednak to właśnie Platon dążył do tego, aby znaleźć racje scalające człowieka ze wszechświatem. W zwartej wizji kosmologicznej człowieka i wszechświata podkreślał on, nieraz przesadnie, istniejące analogie między organizmem świata a organizmem człowieka. Porównywał np. kształt głowy człowieka z kształtem kosmosu jako kulistej formy dominującej czy wręcz panującej nad innymi, mniejszymi ciałami¹¹. Właśnie w tej części ciała człowieka, zdaniem owego filozofa, bogowie umieścili duszę, równoznaczną z umysłem – νοῦς, jako niematerialną formę, która może łączyć człowieka z Bogiem. Ciało człowieka zatem nie jest już tylko ἔργειον, lecz jest mikrokosmosem, dzięki czemu zostaje włączone do idealnych proporcji, które wynikają ze współistnienia człowieka z kosmosem. W ten sposób filozof wskazał na partycypację ciała człowieka w doskonałości materii całego kosmosu. To też sprawia, że człowiek może osiągnąć formę idealną, podobną

⁹ Uszczegółowienia dotyczące *corpus*, *corporalis*, *corporeitas*, *corporeus* znajdują się chociażby w Traktacie o człowieku *Sumy teologicznej* (1, 75-102). Zob. np. Św. T o m a s z, *Suma teologiczna*, t. 7, cz. 2: *Człowiek*, 1, 85-102, Przeł. i objaśnieniami zaopatrzył P. Bełch OP, Londyn 1980, s. 267, 280, 286.

¹⁰ Zob. *Kratylos* 400 b, *Fajdros* 70 c – 106 d, *Menon* 81 b – za: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, szp. 421-430, 437-438.

¹¹ Por. M. K u r d z i a ł e k, *Koncepcje człowieka jako mikrokosmosu*, [w:] *O Bogu i o człowieku. Problemy filozoficzne*, pod red. B. Bejze, t. 1, Warszawa 1968, s. 114-115; S. F l a n a g a n, *Hildegarda z Bingen. Żywoć wizjonerki*, przeł. R. Sudół, Warszawa 2002, rozdz. VII: „Człowiek i kosmos”, s. 156-170.

w swej harmonii do sfery nadziemskiej. Platon pisze o tym w *Filebie* (29 a – 30 d) i *Timajosie* (31 b – 34 a)¹². U Arystotelesa ciało człowieka przyporządkowane zostało materii biernej, a więc i zmiennej, która jest całkowicie różna od substancji boskiej. Materia ta jest zasadą wszelkich funkcji organicznych, psychicznych i noetycznych¹³.

Piękno ciała ludzkiego w sztuce klasycznej unaocznia zatem idealny stan duszy z nim zjednoczonej. Celem ciała bowiem było obrazowanie idei, a nie materii jako takiej, poddanej zmianom, wpływowi czasu i ostatecznie zniszczeniu (il. 1). Ciało idealne pozbawione było naturalnych przypadłości, chropowatości, faktury skóry, uchybień w proporcjach. Nawet twarze o idealnych oczach, ustach, nosie realizowały raczej kanon matematycznej harmonii stosunków liczbowych, a nie ludzką, naturalną budowę. Według Platona ciało obrazować ma harmonijną formę, która jest wierną repliką wszechświata¹⁴. Indywidualne rozumienie ciała jako osoby, jako jednostki niepowtarzalnej w swoich psychicznych uwarunkowaniach podważałoby regułę idealnego kanonu. Nastąpiło to wszakże w okresie kultury hellenistycznej. Wtedy też starano się ukazać zindywidualizowaną postać w swojej wewnętrznej sile, obrazującej bogactwo ludzkich przeżyć, stanów, ukazywanych czasem nader dynamicznie w konwulsyjnie splecionych członkach. Jednolity ideał został wyparty na rzecz osobowości i tym samym przypadłości. Zagadnienie ciała w sztuce greckiej nie powinno być odrywane od szerszego kontekstu, które konstituowały takie dziedziny jak teatr, zawody sportowe, antropologia czy medycyna.

Świadomi jesteśmy niezwykle skomplikowanego procesu, który traktujemy tutaj jako sygnalizację zagadnienia dla interesującej nas problematyki ciała w sztuce średniowiecznej, czerpiącej w dużym stopniu bezpośrednio inspirację ze sztuki rzymskiej. Obrazowanie ludzkich zachowań oraz emocji warunkowane jest rozumieniem ciała i układem kompozycji cielesnych. Jednakże swoisty katalog ludzkich zachowań wynika bezpośrednio z charakteru ukazanych zdarzeń oraz uczestniczących w nich postaci. Ich ranga, godność i przesłanie treściowe pozostawały w związku z retorycznymi specyfikacjami, a zatem znowu możemy powiedzieć o regułach, które warunkowały sposoby prezentacji człowieka i jego cielesne uwarunkowania. Dotyczyły jednak nie tyle rozumienia ciała jako całości, co jego przypadłości, mianowicie

¹² Tamże.

¹³ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, szp. 176.

¹⁴ *Uczta* 189 e.

ruchu. Ruch bowiem określa postawę, gesty, nawet mimikę twarzy dla konkretnych zachowań elitarnych. Sztuka rzymska doskonale rozróżniała przynależne władcom lub hierarchom postawy i układy ciała oraz ich ukształtowania szczegółowe. Poprzez jakości cielesne wyróżniano społeczne uwarunkowania, którym sztuka bezpośrednio była podporządkowana.

Ciało nie było zatem autonomicznie rozumianą wartością, uwikłane szeregiem uwarunkowań zewnętrznych, stymulowało realne rozumienie materii-ciała i cielesności. W ramach apoteozy władcy wprowadzano często indywidualizację twarzy, ale w ogólnej budowie cielesnej władca musiał być ukazany zgodnie z normami postaci idealnej, harmonijnej, zarazem zaś silnej i dominującej. Ludzi z innych grup ukazywano w konwencji przypadkowości – jako niższych, krępych, pozbawionych wyczelowanego charakteru twarzy. Dobrze to ukazują duże serie postaciowe na reliefach np. kolumny Trajana i na łukach triumfalnych, gdzie ukazani są Rzymianie ze zwycięskim cesarzem. Inne grupy ludzi, np. podbitych ludów obcych: Daków, Żydów, Germanów, w budowie i w rysach twarzy są odmienne od rzymskich. Ciało zatem i cielesność nie mogły już spełniać warunków postawionych w definicji greckiej idei piękna – *καλός*, lecz idei odmiennej – gloryfikującej cesarstwo rzymskie.

W plastyce późnego cesarstwa rzymskiego obserwuje się jednak proces stopniowego zaniku ciała klasycznego i tym samym estetycznej funkcji sztuki na rzecz sztuki o przesłaniu wyraźnie religijno-duchowym, co wykazuje w swoim studium Jaś Elsner¹⁵. Do materialnego świata, jak analizuje autor, wkracza coraz natarczywiej potrzeba ukazania świata transcendencji, tajemnicy, sfer boskich, które nie są częścią materii widzialnej ani nawet jej prostym odbiciem. Tym, co może jedynie łączyć człowieka z transcendentnym światem, jest jego dusza, a nie ciało. Pojawiło się zatem dążenie, aby w sferze cielesności człowieka i w bogactwie jego funkcji materialnych odzwierciedlić wartości niematerialne – duchowe, oddać prawdziwy obraz człowieka w całym jego bogactwie funkcji cielesnych i duchowych¹⁶.

Niepowtarzalność oraz indywidualność człowieka wyraziście ukazywana była w kunsztownie wypracowanych portretach rzymskich. One też, w formie popiersi lub tylko samej głowy, staną się wzorem dla całego średniowie-

¹⁵ J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.

¹⁶ Tamże, rozdz. VI: „From the Literal to the Symbolic: A Transformation in the Nature of Roman Religion and Roman Religious Art”, s. 190- 220, oraz rozdz. IV-V: „Changes in the Ideology of Religion”, s. 239-248.

cza i nowożytności. W wypracowaniu głowy, twarzy ludzkiej artyści kondensowali cały potencjał osobowości portretowanego człowieka, jego niepowtarzalnych uwarunkowań w zewnętrznych, biologicznych cechach. Nie ukrywano wieku portretowanego, był on często powodem deformacji twarzy, ale poprzez tę prawdę cielesną człowieka wydobywano subtelną godność osoby. Takim deformacjom ciała poddawani byli zarówno cesarze, przedstawiciele najwyższej władzy, a także ludzie nauki, sztuki, jak i poddani, niewolnicy. Ciało i jego cielesność stają się teraz medium w odślanianiu realnego ludzkiego ciała i duchowości człowieka (il. 2).

Interpretacje dotyczące złożonego zagadnienia portretu w sztuce rzymskiej nie pomijają znaczenia tekstów z zakresu fizjonomiki człowieka, które pisano w Grecji, jednak w czasach rzymskich nabrały znaczącego zróżnicowania i tym samym nowych komentarzy. Najstarsze teksty opisujące zewnętrzny wygląd ciała i jego związek z charakterem człowieka, z jego skłonnościami, cechami intelektualnymi, pochodzą od Hipokratesa. Znane były także anonimowe traktaty przypisywane Arystotelesowi¹⁷. Fizjonomika twarzy oraz innych części ciała miały wpływ, jak wskazywano w traktatach, na kondycję psychiczną, sprawnościową i intelektualną człowieka. Znajomość tych rozpraw mogła mieć wpływ na tworzenie modeli cielesnych w sztukach plastycznych. Średniowieczna sztuka religijna, znając traktaty, kopiowała rzeźbę bez świadomego odniesienia treści do obrazu, przyświecała jej bowiem funkcja nowa, nowa *paideia* chrześcijańskiej edukacji. Dlatego kopiowano fragmenty dawnej rzeźby, dostosowując raczej do wyrazu nowego, jaki dyktowały potrzeby sztuki religijnej. Jednak w XII wieku świadomie studiowano traktaty z zakresu fizjonomiki, pisząc nowe rozprawy, a także posługując się tekstami przy malowaniu czy rzeźbieniu postaci ludzkich¹⁸.

W ogromnej literaturze, sięgającej końca XIX wieku, wskazano już, jak stopniowo zanikała cielesność, jak poddawana była świadomej deformacji w sztuce wczesnośredniowiecznej oraz średniowiecznej. Nie był to bynajmniej proces jednolity, co wynika zarówno z długiego okresu trwania tej sztuki, jak i rozległości obszaru, na którym się rozwijała. Tworzona była w obrębie różnorodnych procesów etnicznych, politycznych i ekonomicznych. Faktem jest, że w warstwie artystycznego przekazu treści chrześcijańskich zna-

¹⁷ A. Kozłowska, *Średniowieczne traktaty De natura corporis humani*, „Studia Warmińskie” 39 (1992), s. 84.

¹⁸ Ch. Winkler, *Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1986; G. Pochat, *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*, Würzburg 1997.

czenie zdobyły teraz techniki malarskie i drobna plastyka, dominujące nad rzeźbą pełną. Monumentalna forma ze swojej istoty musiała wydobywać z materii cielesny wolumen człowieka, natomiast w mozaice i miniatorstwie zamiast masy kamienia lub odlewu metalu trzeba było ciało wykreować rysunkiem, konturem, barwą, światłem i cieniem. Te nowe środki, wynikające z użycia nowych materiałów, miały swój określony cel: wydobyć duchowego sensu pojedynczo ukazywanych postaci, jak również całych scen, których ograniczona cielesność tym bardziej aranżowała nowe rozumienie materii ciała. Próbowano w ten sposób zinterpretować w obrazie trudne dogmaty chrześcijańskiej wiary: o zmartwychwstaniu ciała, o wyższości cnót duchowych nad fizyczną sprawnością i siłą człowieka.

W malarstwie połowy VI wieku pojawiają się postaci bez ciała, a za to o zintensyfikowanym oddziaływaniu na odbiorcę dzięki precyzyjnie wydobytym nowym walorom zmysłowym: barwy, światła i cienia. Wypracowano takie środki, aby zamiast patrzenia przekazać energię widzenia postaci, emanującą z szeroko otwartych oczu o silnie zarysowanym czarnym konturze. Nieprzypadkowo zostały one powiększone w stosunku do proporcji twarzy, a źrenica wypełnia całą gałkę oczną. W ten sposób ukazywane są postaci świętych, osób boskich oraz zwykłych śmiertelników. Na przykład sunące postaci męczenników i męczennic w kościele San Apollinare Nuovo w Rawennie z połowy VI wieku i ich naśladownictwa np. w reliefach z Civildale to nie tylko zasada wypracowana dla ikon. Co oznaczało owo widzenie? Czy była to naturalna relacja międzyludzkiej komunikacji? Kim są te postaci i kogo reprezentują? Odpowiedź przybliżają nam postaci zakonnice ukazane na freskach w benedyktyńskim opactwie Torba w Lombardii z połowy X wieku (il. 3). Ukazany tutaj szereg świętych niewiast nie ma jeszcze zaznaczonych rysów twarzy. Zostaną one domalowane po śmierci kolejnych zakonnice i wtedy będą widziały spojrzeniem już zmartwychwstałych, jak to ukazują niektóre uzupełnione postaci.

Taki sposób ukazywania formy cielesnej jest paralelny ze sposobem prezentowania ikony – obrazu, który łączy w sobie dwie formy bytowania: ziemską i transcendentną¹⁹. Sztuka karolińska, chociaż poszukiwała powrotów do antycznych śródziemnomorskich wzorów prezentacji ciała, aby potwierdzić program cesarza Karola Wielkiego, odnawiającego kulturę cesarstwa rzymskiego, nie kopiowała jednak tej sztuki rzymskiej w pełnym sensie

¹⁹ H. B e l t i n g, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago–London 1994, s. 261-296.

cielesno-sensualnym. Daje się zaobserwować proces kształtowania ciała według dwu różnych modeli starożytnych: rzymskiego i judaistycznego. Przykładów dostarcza plastyka z kości słoniowej, np. z oprawy kodeksu Dagulfa, wykonanego w szkole pałacowej w Akwizgranie około 795 r. (il. 4). Sceny tutaj ukazane prezentują zdarzenia z życia króla Dawida, który śpiewa przy dźwiękach harfy, oraz św. Hieronima, dyktującego skrybie tekst tłumaczonego Pisma świętego. Zróżnicowane fizjonomie, jak też cała budowa cielesna postaci nawiązują do reliefów antycznych, głównie sarkofagowych. Jednak zauważalne jest świadomie wypracowane uproszczenie cielesnego wolumenu. Podobny zabieg artystyczny jest widoczny na dyptyku z kości słoniowej z Monzy, pochodzący z 900 r. z warsztatu monastycznego działającego w okolicach Mediolanu. Król Dawid ukazany został z papieżem Grzegorzem Wielkim. W cielesnym opracowaniu postaci Dawida i papieża widoczna jest redukcja ciała w obrębie części tułowia, a funkcje optycznego scalania postaci przejmują teraz materia ubioru, pod którym ciała już nie ma.

W podobny sposób kształtowane są postaci ewangelistów w ówczesnych kodeksach – ewangeliarzach, tworzonych w licznych skryptoriach cesarskich oraz klasztornych. W ewangeliarzu powstałym w szkole pałacowej w Akwizgranie (Harley Ms. 2788, fol. 71v, British Museum) na początku IX wieku św. Marek jest ukazany jako osoba o masywnie silnej, cielesnej postaci, harmonijnie zbudowanej, której ciało eksponują draperie delikatnej szaty (il. 5). Jednak daje się zauważyć dążenie, aby z tej postaci o cechach śródziemnomorskich figur uczynić znak semantycznie ważny. Dlatego powiększone zostały proporcje dłoni zanurzającej pióro w kałamarzu po to, aby wyodrębnić jej znaczącą funkcję pisania. Aby podkreślić dłoń, miniaturzysta zastosował, oprócz zwiększonej proporcji, również efekt barwy – celowo ją rozjaśnił w stosunku do tonacji twarzy oraz stopy. Analogiczne postaci wykreowane zostały w ewangeliarzu arcybiskupa Ebona z Reims, powstałym przed 823 r. (Paryż, Bibliothèque Nationale).

Około 1000 r. w życiu Europy następują zasadnicze przemiany społeczne i polityczne, co miało bezwzględny wpływ na formy artystyczne²⁰, w tym także obrazowanie cielesności ludzkich postaci. Ciało i jego cielesność zdają się przyjmować w sztuce nową funkcję. Proces ten obserwujemy w miniatorstwie, w plastyce, w odlewach z brązu. Relief drzwi brązowych katedry w Hildesheim, pochodzący z 1015 r., ukazuje Adama i Ewę przed Bogiem

²⁰ *Property and Power in the Early Middle Ages*, edd. W. Davies, P. Fourace, Cambridge 1995, s. 221-245.

w momencie rozpoznania ich grzechu (il. 6). Ukazani są w konwencji nowego rozumienia ciała: wyeksponowane zostały głowa, barki i biodra, natomiast inne członki, np. nogi, są w całkowitym zaniku. Rychło po 1000 r. w rzeźbie romańskiej zaalpejskiej Europy ciało stało się nowym medium przekazywania treści zdarzeń. Wyodrębniane są konkretne członki, inne natomiast są formą jedynie zanikającego kośćca. Ciało zdaje się unaoznaczać tradycję już nie rzymsko-śródziemnomorską, ale judaistyczną. Postać obrazuje nowy związek ciała i ducha – *bāšār* i *nefeš*. Jawi się swoistego rodzaju paradoks. Wydaje się, że w omawianym okresie wczesnego średniowiecza sztuka, nie mogąc czerpać wzorców ze sztuki wizualnej Starego Testamentu, takich bowiem nie było – i to pod silnym zakazem samego Jahwe, sięgnęła do bezpośredniego zobrazowania tekstów biblijnych, do bezpośredniego unaoznaczenia Słowa. Ciało w Starym Testamencie, jak to wskazywaliśmy, określane było w swoich członkach, wielokrotnie w różnorodnych kontekstach. Dopiero zatem po upływie tysiąclecia sztuka chrześcijańska odeszła od wzorców komponowania ciała, jakie pozostawiła tradycja rzymska, śródziemnomorska. Wydaje się, że dopiero teraz ilustruje się, poprzez akcentowanie konkretnych członków ciała, dosłowne fragmenty tekstów Pisma świętego.

Chrześcijaństwo, wywodząc się z tradycji żydowskiej, miało żywy obraz cielesnego Boga, którym stał się Syn Boży, Jezus Chrystus, narodzony z Maryi. To, o czym nauczano, nie miało jednak bezpośredniej przełożenia na spójność obrazu i słowa, w plastyce bowiem dominowała rzymska wizualizacja, której nie posiadała sztuka żydowska. Pewne jej inspiracje istniały, ale nie w kwestii obrazowania człowieka. Teraz dopiero mogło nastąpić pełne *compositum* słowa i obrazu – treści nauczania Kościoła i jej wizualizacji. Stało się to za sprawą nauki rozwijanej w szkołach – najpierw zakonnych, benedyktyńskich, a potem w uniwersytetach. W uczonych środowiskach benedyktyńskich, intensywnie rozwijających się w monastycznej Europie początku XI wieku, nastąpiło wyraźne dążenie do wypracowywania nowych, adekwatnych do treści kompozycji cielesnych, a nie ciała jako takiego. Akcentowanie członków, czasem w sposób przesadny i zniekształcający, np. głowy, bioder, kolan, było wiernym ilustrowaniem tekstu, a nie artystyczną wizją zdarzenia lub postaci. W zachowanych rzeźbach personifikacji tonów muzycznych z chóru kościoła Cluny III (muzeum Cluny, Paryż) tylko głowy zostały wykonane w miękkim plastycznym modelunku, natomiast cielesność nóg niknie całkowicie – są to kości pokryte skórą. Nie jest możliwe zatem ukazanie realnego ruchu postaci, która nie ma tkanki ciała. W scenie Zwiastowania ukazanej na południowej ścianie fasady kościoła

w Moissac smukła, pochylona w pokorze Maryja ma wyeksponowaną głowę, dłonie i brzuch pod delikatną szatą, natomiast pozostałe członki, zwłaszcza nogi, są bezcielesne. Ich formę zastąpiła draperia sukni. W postaci św. Piotra, patrona tegoż kościoła, artysta wymodelował plastycznie głowę oraz dłonie, czerpiąc inspiracje z rzymskich portretów, pozostałe partie ciała zastąpiła twardo wyrysowana szata apostoła (il. 7). Grupa artystów pracujących w tej części Francji знаła rzeźbę antyczną, której nie brak było w Langwedocji, jednak korzystali z niej przy opracowywaniu tylko tych części ciała, które były potrzebne dla zaznaczenia desygnatu jego formy. Głowa jako *caput* znaczyła naczelną władzę Kościoła, dłonie zaś służyły wyeksponowaniu kluczy, oznaki władzy Piotrowej. Podobnych przykładów znajdujemy wiele na całym obszarze Francji romańskiej. Znane zespoły rzeźby z kościołów św. Łazarza w Autun, św. Marii Magdaleny, Świętego Oblicza w Conques obrazują cielesność postaci jako zespolenie członków i tkanki kostnej, przez co uzmysławiano duchowy aspekt ciała ludzkiego, a nie jego materialne odwzorowanie²¹.

Znaczenie kości podkreślone zostało w scenie przybycia wszystkich pokoleń izraelskich z Hebronu do króla Dawida (2 Sam 5, 1): „Oto myśmy kości twoje i ciało”. Zmartwychwstanie ciał w proroctwie Izajasza jestżywieniem kości. Ogólnie rozumiane ciało zastępują teraz odrębne, konkretne członki, wyrażające osobę ludzką, w której mieszka Bóg (1 Kor 6, 16). Głowa jest obliczem twarzy, a twarz to oczy, nozdrza i usta. Oczy określają wewnętrzne życie człowieka, usta – tchnienie i życie dane od Boga. Psalmista łączy oko z wnętrzem człowieka jako symptomem słabości: „Od smutku słabnie me oko, a także moje siła i wnętrzości” (Ps 31, 10)²². Policzki, ukazywane często jako nadmiernie wydęte, oznaczały w tekście Starego Testamentu siłę i czyny Boga (Ps 3, 8; Iz 30, 28). Ramię ludzkie jest często przeciwstawiane Boskiemu (Hi 38, 15; 22, 9). Brzuch, w znaczeniu wnętrza, wnętrzości, był jednocześnie synonimem życia witalnego, biologicznego (Hi 32, 18).

Ukazywanie ciała poprzez wyodrębnianie członków nie było jedynie jakąś nieudolnie uproszczoną wizualizacją prymitywnych klasztornych rzeźmieślników, ponieważ stało się powszechnie stosowanym sposobem zarówno w rzeźbie architektonicznej, jak i miniatorstwie. Posługiwali się nim artyści

²¹ Datowanie rzeźb za: M. A u b e r t, *L'art romain en France*, Paris 1988.

²² Na temat symboliki i sensu oka w teologicznej literaturze średniowiecza zob. G. S c h l e u - s e n e r - E i c h o l z, *Das Auge im Mittelalter*, t. 1-2, München 1985.

żyjący w środowiskach, w których zachowały się dawne monumenty starożytności rzymskiej, a zatem dostępny był wzór antyczny. Chodziło jednak o stworzenie bardziej adekwatnej formy ciała, ilustrującej biblijny tekst, który w tych środowiskach tak precyzyjnie studiowano i komentowano, gdyż skupiały one wielkie autorytety teologiczne i filozoficzne średniowiecza. W tego rodzaju prezentacji ciała – jako sumy części, nie połączonych ze sobą logiką medyczną – można upatrywać pewne analogie do systemu myślenia encyklopedycznego, różniące się od scholastycznej logiki.

Centralnym zagadnieniem, podejmowanym już wielokrotnie w sztuce interpretacji dzieł religijnych, jest problem relacji obrazu i podobieństwa Bożego w człowieku²³. Podobieństwo to, według wczesnych interpretacji teologicznych, miało swój ośrodek albo w rozumie (*ratio*), albo w umyśle (*mens, intellectus, intelligentia*). Wskazywano przy tym głównie na rolę władzy i wolności danej przez Boga człowiekowi. Jan Szkot Eriugena określił człowieka jako istotę wywyższoną ponad wszystkie stworzenia, gdyż zawiera w sobie istotę duchową i zmysłową²⁴.

Rozumienie wzoru i podobieństwa w mentalności semickiej różni się znacząco od greckiego ich pojmowania. Greckie pojęcie bazuje bowiem na istocie obrazu, semickie zaś na tym, że istnieje – dokonuje się stale i nieustannie analogia dwóch rzeczy²⁵. Formę rzeczy, która jest odbiciem pierwowzoru, określa nie fakt (stan), ale działanie (czyn). Same pojęcia hebrajskie: *שֵׁלֶם* (*selem*) i *דְמוּת* (*d'mût*), to znaczy „obraz” i „podobieństwo” (gr. *εἰκὼν* i *ὁμοίωσις*), nie są terminami przeciwstawnymi (tak jak nie były przeciwstawne dusza i ciało)²⁶. Zawierają one w swoim rozumieniu stale otwarty proces upodabniania się, odwzorowanie zatem i podobieństwo nie mają jednej stałej formy wzorczej, ale kształtowane są w nieustannym procesie analogii do pierwowzoru. Tak więc obrazem Starego Przymierza jest Nowy Testament, ale podstawą tego podobieństwa jest proces związany z odwzorowaniem, analogiczny do tego związku, jaki zachodzi między wzorem a jego kontemplacją. Człowiek, co podkreślało wielu teologów, obdarzony został zdolnością do stałego doskonalenia się ku swojemu Obrazowi. Trzeba jednak zauważyć, że przy takim rozumieniu relacji między obrazem i podobieństwem mamy do czynienia ze stałą, dynamiczną osmozą, a nie obrazem raz na zawsze odbitym od jego pierwowzoru. Jeżeli relacja

²³ Na temat obrazu i podobieństwa por. Św. Tomasz, *Suma teologiczna*, t. 7, s. 280.

²⁴ *De divisione naturae*, II, 9. PL 122, 536 B.

²⁵ Schreiner, *Teologia Starego Testamentu*, s. 175-180.

²⁶ Tamże.

między obrazem i podobieństwem to dynamiczny proces, to mimo istnienia stałego niezmiennego pierwowzoru-modelu obraz odbity może być różny.

Dynamiczny aspekt tego procesu wyjaśnił już Orygenes: „W chwili pierwszego stworzenia człowiek otrzymał godność obrazu Boga, lecz podobieństwo musi osiągnąć sam własnym wysiłkiem poprzez nieustanne naśladowanie Boga”²⁷. Wyobrażenia człowieka, które przekazała rzeźba i cała plastyka okresu romańskiego, zwłaszcza na obszarach dzisiejszej Europy północnej, odzwierciedlają właśnie takie rozumienie ciała. Jest ono wizualnie zdeformowane, często tak bardzo, że nie ma tutaj mowy o istnieniu wzoru klasycznego ani tego, co mogłoby unaocznic wzór pięknego Boga. Postaci proroków z portali w Moissac, Jeremiasza (z 1115 r.), i Souillac, Izajasza (z 1120 r.), w swojej nieadekwatnej do treści pozie mają ciało niezwykle ekspresyjne w swoim detalu (il. 8). Postać Jeremiasza o zaznaczonych jedynie kościach lub niektórych częściach ciała, jak ucho, dłoń, stłoczony został ze zwierzętami, których ciała przybrały kształt skłębionej materii unaoczniającej zło. Izajasz w tanecznej pozie eksponuje biodro, wskazując jednocześnie na zwój, na którym wryte zostały słowa jego proroctwa.

Biodro w języku i tradycji hebrajskiej znaczyło początek życia tak w odniesieniu do jednostki, jak i całego narodu: „Wszystkich, którzy przybyli z Jakubem do Egiptu, a którzy wyszli z jego bioder, było ogółem, oprócz żon synów Jakuba, sześćdziesięciu sześciu” (Rdz 46, 26). Kolana w tekście biblijnym były siedliskiem żywotnej siły witalnej, ale także władzy. Przyjęcie na kolana oznaczało usynowienie i opiekę (Hi 3, 12), w Księdze Rodzaju jest mowa nawet o urodzeniu na kolanach, np. Józefa: „Dożył on stu dziesięciu lat i doczekał się prawnuków z Efraima. Również dzieci Makira, syna Manasses, urodziły się na kolanach Józefa” (Rdz 50, 23). W proroctwach Ezechiela kolana pojawiają się w przepowiedni kary za grzechy Izraela: „Wszystkie ręce opadną i wszystkie kolana zmiękną jak woda” (Ez 7, 17; analogicznie w Ez 21, 12). W Księdze Daniela (10, 10) drzenie rąk i kolan jest oznaką lęku wobec Jahwe. Ramię Jahwe ożywia i przebudza, daje siłę i nowe życie. Prorok Izajasz nawołuje lud izraelski, aby przyoblekł się w moc ramienia Jahwe (Iz 51, 9; 52, 10).

Ani pierwowzory sztuki (których nie było), ani tworząca się antropologia chrześcijańska nie dawały bezpośredniej instrukcji, w jaki sposób ukształtować i wyrazić związek między obrazem a podobieństwem. Dlatego we wczesnym okresie sztuki chrześcijańskiej czerpano ze sprawdzonej już tradycji

²⁷ Orygenes, *Περί ἀρχῶν*, III, 6, 1. PG 11, 333 c. Za: Schreiner, *Teologia Starego Testamentu*, s. 55.

rzymskiej, adaptując stopniowo dosłowne opisy ciała przekazane w Biblii. Nie bez znaczenia jest fakt intensywnie powstających komentarzy do Pisma świętego, pisanych w klasztorach, w których komentowano także znaczenie ciała w sztuce. Nasuwa się tutaj refleksja S. T. Eliota o modelach klasycznych, które określa jako „oryginalność, którą (czasem) zaczyna się bardziej cenić aniżeli klasyczną poprawność”²⁸.

Nowe transformacje w ukształtowaniu ciała człowieka i jego cielesności wcale nie wyparły dawnych rzymskich modeli, zwanych śródziemnomorskimi albo klasycznymi. Zakonserwowała je Italia oraz kręgi artystyczne z nią związane. Tutaj też rychło powstanie ognisko powrotu do tradycji antycznej, którą tym razem zainicjują środowiska uczone we Francji, dając podłoże protorenesansu.

Istniało również i stale było obecne w piśmiennictwie klasztornym źródło inspiracji na temat ciała ludzkiego nawiązujące do kosmologicznych koncepcji antropologicznych, a zatem do sumarycznego traktowania postaci ludzkiej. W tym obszarze myśli i nauki średniowiecznej przetrwała myśl o ciele ludzkim jako ideale zagwarantowanym wszechogarniającym związkiem makro- i mikrokosmosu. Doktryny te, znane w literaturze badawczej historii sztuki, rozpowszechniał w okresie przedscholastycznym uczony Honorius Augustodunensis (1099-1156), autor *Imago Mundi* oraz *Elucidarium*. Ogromne znaczenie miały również pisma Hildegardy z Bingen (1098-1179), Bernarda de Silvestris, Alana z Lille. Autorzy ci, wychodząc z podstawowego założenia biblijnego o *omnis creatura* jako harmonii wszechświata, wpisali weń ludzkie ciało, które razem z duszą podobne jest do figury instrumentu muzycznego – cytry. Ten instrument był dla nich obrazem wszechświata. Według wielu koncepcji w tym nurcie człowiek ma naturę złożoną – *homo interior* i *homo exterior*. Ciało jest mikrokosmosem złożonym z czterech elementów: ziemi, wody (ponieważ posiada krew), powietrza (które jest oddechem ludzkim) i ognia (który jest ciepłem)²⁹. Struktura duchowa, wewnętrzna jest złożona z trzech sił: *vegabilis*, *sensibilis*, *rationalis*. Hildegarda z Bingen, znająca autorów antycznych, zwłaszcza Pliniusza, w traktacie *Liber Scivias Domini* ukazała skondensowaną harmonię figur już w samej konstrukcji głowy. Podkreśliła, że człowiek nie tylko odzwierciedla się w każdym stworzeniu, ale także Bóg odcisnął w nim wszystkie stworzenia według odpowiedniej mia-

²⁸ T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojewska, Kraków 1998, s. 45.

²⁹ M. Kurdziałek, *Średniowiecze w poszukiwaniu równowagi między arystoteлизmem a platonizmem. Studia i artykuły*, Lublin 1996, s. 287-288.

ry³⁰. Zwolennicy symbolicznej interpretacji świata i człowieka byli wielkimi wizjonerami, przeświadczonymi o wyższości tego rodzaju filozofowania, które bliższe było prorocznemu natchnieniu aniżeli racjonalnemu dowodzeniu.

Przechowana w średniowiecznej sztuce Italii koncepcja ciała pochodząca z rzymskich modeli zaczynała odradzać się już w połowie XII wieku we francuskim gotyku (il. 9). W rzeźbie katedralnej w Chartres w portalu zachodnim nieznacznie, a w portalach południowym i północnym wyraziście wyrzeźbiono postaci będące świadectwem aktualnej potrzeby odwzorowania cielesnego według wzoru i podobieństwa, które określiła grecka idea *καλός*. Ten powrót do antykizujących wzorów w obrębie kształtowania ciała dał asumpt do określania stylu w kategoriach protorenesansów, co najdobitniej wyraził Erwin Panofsky, pisząc o „Renesansie i renesansach” antycznej sztuki w zachodniej Europie³¹. Studia nad antycznymi inspiracjami w średniowieczu tworzą we współczesnej nauce pokazną bibliografię, którą pozostawili badacze tej miary co Richard H. L. Haman-Mac Lean³².

Potrzeba ciała, w rozumieniu piękna – *καλός*, idealnej jedności wszystkich części w rozumieniu klasycznym, została wyrażona w sposób najbardziej dramatyczny przez Dantego w *Boskiej Komедii*. Poeta mówi, że największą karą za grzech samobójstwa, czyli za to, że człowiek sam pozbawia się życia, niweczając ciało, będzie niemożliwość ponownego połączenia się po śmierci z własnym ciałem. Ponowny powrót duszy do ciała jest gwarantowany w dogmacie o zmartwychwstaniu ciał. Poeta prorokuje, że samobójcy zawisną na drzewach i to na wieczność nie pozwoli im zapomnieć o własnej winie. Las wisielców z Piekła stał się ikoną grzechu i oddzielenia na zawsze od ciała, które nigdy nie zmartwychwstanie³³. Dante szczególnie mocno wyeksponował rozpacz z powodu braku ciała, obrazując w opisie Piekła dusze samobójców zamienione w drzewa (*Piekło*, XIII, 35-39):

I znowu biadał: „Czemu rwiesz mi trzewa?
O, jakież w tobie duch nielitościwy!
Byliśmy ludzie, dziś jesteście drzewa,
Ale się z czulszą litością spotyka
Bodaj gadziny dusza...” [...]”³⁴

³⁰ Tamże, s. 291.

³¹ E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm 1960.

³² R. H. L. Hamann-MacLean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, [w:] *Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1988.

³³ M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komедii Dantego*, Kraków 2005, s. 233.

³⁴ Przekład E. Porębowicza.

Dante zachowuje obraz ciała znaczonego normami klasycznymi – jako jedni piękna zmysłowego i duchowego. Ciało powróciło do swojej funkcji piękna, a jego brak stał się synonimem zła, przekleństwa i kary wiecznej. Jakakolwiek deformacja, np. opisywana przez poetę puchlina wodna, zmieniająca proporcje ciała, tworzyła nieforemną masę (*Piektło*, XXX, 49-54):

Jeden duch kształtem przypominał lutnię,
A raczej takim fantazji się zjawi,
Gdy mu się w myśli obie nogi utnie...
Wodna puchlina, która miąższ w nim trawi,
Stosunek członków znosi u nędznika,
Potworny rozmiar lic i brzucha jawi.

Po połowie XII wieku w sztuce europejskiej zarysowały się wyraźne tendencje do przywracania wyobrażenia ciała ludzkiego w konwencji klasycznej, śródziemnomorskiej, z jego harmonią członków i pięknym modelunkiem proporcji. W klasztornych kręgach ciało takie uobecniało piękno duchowe człowieka, piękno cnót realizowanych w życiu. Ciało ludzkie ma być piękne, ponieważ w całości, we wszystkich swoich częściach jest stworzone przez Boga dla konkretnych funkcji – ciało jest ośrodkiem, w którym pielęgnowane jest życie duchowe. Ta niewątpliwie platońskiego pochodzenia idea ciała i duszy człowieka ożywa w środowiskach wysokiej nauki filozoficznej, zwłaszcza w Chartres, w tamtejszej szkole katedralnej³⁵. Pięknie wymodelowane figury zdobią architekturę katedr Szampanii, a potem całej Europy. Obserwuje się pewien hiatus dokonujący się w obrębie materii, specyficzną zgodność przeciwieństw między masami muru budowli, które znikają na rzecz diafanicznego szkieletu, a odradzającym się volumenem cielesnym ludzkiej postaci, który jest teraz przywracany, niejako dodawany. Postaciom w monumentalnej rzeźbie portalowej i dekoracjach wnętrza dodaje się materii ciała, a raczej – można powiedzieć – postać ludzka odzyskuje swoją materię harmonijnie zbudowaną, utraconą w okresie przed-

³⁵ A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*. Christ. Mary. Ecclesia, New York–London 1964; por. M. Mazurczak, *Obraz Miłosierznego Boga w tympanonie katedry w Chartres*, „Acta Mediaevalia” 2004, nr 17, s. 84-97; E. Jeuneau, *La lecture des auteurs classiques à l'école de Chartres durant la première moitié du XII^e siècle. Un témoin privilégié: 'Les Glosae super Macrobiūm' de Guillaume de Conches*, [w:] *Classical Influences on European Culture*, Cambridge 1971, s. 95-111. Kontrowersyjny głos w dyskusji zajął W. Schlink: *Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Age?*, [w:] *Les monde cathédrales. Cycle de conférences organisé par le Musée du Louvre du 6 janvier au 24 février 2000*, Paris-Louvre 2003, s. 13-41.

romańskim, kiedy panowały wszechwładne masy kamienia w budowlach, czyli dominowała materia. Właśnie wtedy też w malarstwie miniaturowym i mozaikowym obserwowaliśmy, jak linia i barwa zastępują materię ciała.

Rzymską zasadę śródziemnomorskiego poczucia materii ciała zachowały niektóre warsztaty odlewnicze i złotnicze działające w okresie romańskim na obszarach nadmozańskich, np. w Liège. Szczególną rolę odegrali znani mistrzowie, tacy jak Reiner z Huy czy Mikołaj z Verdun, mistrz ołtarza z Klosterneuburga z 1181 r. oraz wielu innych, kunsztownych dzieł złotniczych, jak np. relikwiarze Najświętszej Maryi Panny w Tournai i Trzech Króli w Kolonii. Wykazano bezsprzecznie inspiracje antyczne w twórczości tego wybitnego mistrza złotnictwa. Samuel Vitali, potwierdzając badania wcześniejszych monografistów – Hermana Filitza i Petera Corneliusa Clausena, analizował jego dzieła pod kątem sposobu kreowania ciała³⁶. Badacz ten, na podstawie konkretnych studiów, wskazał na doskonałe rozeznanie sztuki antycznej, zwłaszcza rzeźby rzymskiej, którą mistrz widział podczas swojej podróży do Rzymu. W jego rodzimym obszarze – północnej Francji, Reims, Amiens – były w tym czasie antyczne sarkofagi oraz przedmioty drobnej plastyki. W swojej pracy Mikołaj wzbogacał bogaty repertuar formy także antykiem w wersji bizantyńskiej, rozpowszechnianej przez miniaturstwo powstałe w kręgu renesansu macedońskiego i Palleologów. Wiele jednak scen potwierdza wyraźną inspirację rzeźby sarkofagowej, konkretnie znanego sarkofagu z postacią Dionizosa, który sprowadzony został do Reims. W niektórych wielopostaciowych scenach, jak np. Przejście Izraelitów przez Morze Czerwone, artysta musiał się uporać z trudnym zadaniem kreowania grup postaci, ustawionych w dynamicznej akcji. Do takiego prezentowania zdarzeń potrzebna była znajomość zachowania się ciał w określonym ruchu, który wypracowali rzeźbiarze sarkofagów pogańskich i chrześcijańskich.

Indywidualizacja postaci ludzkich, obserwowana w rzeźbie gotyckiej już w portalu zachodnim w Chartres, a następnie rozwinięta w XIII-wiecznej rzeźbie katedr klasycznego gotyku, wymagała kształtnego ciała jako podstawy dla rozwinięcia cielesności (il. 10-11). Ciało i cielesność są teraz rozumiane jako jedność w kreowaniu człowieka jako indywidualnej osoby. W niepowtarzalnym bogactwie ruchu, gestu, fizjonomii ukazywane są postaci autentycznie wyrażające uczucia i emocje, cierpienie i radość, milczenie i krzyk.

Pojawiły się też postaci uśmiechnięte, i to zarówno ludzkie, jak też anielskie, a nawet boskie. Uśmiech postaci w portalu zachodnim w Reims, zwa-

³⁶ S. Vitali, *Sicut explorator et spoliatorum cupidus: Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52 (2002), s. 10- 47.

szcza aniołów, niesłusznie czasem porównywany z postaciami archaicznymi w rzeźbie greckiej (także etruskiej), wynika z konkretnych podstaw antropologii filozoficznej rozwiniętej w tekstach XIII wieku (il. 12). Istnieją także inne przykłady, które potwierdzają ten specyficzny sposób prezentowania cielesności. Tajemniczy uśmiech aniołów w Chórze Anielskim katedry w Lincoln z 1280 r. jest analogiczny z uśmiechniętą Regelindą z Naumburga (1250-1260) oraz z postaciami Madonn, które powstawały po 1250 r.³⁷

Dojrzały, klasyczny wolumen ciała, harmonijnie zbudowany, może wyrazić indywidualny aspekt cielesny, jakim jest uśmiech na twarzy. Znaczenie tej mimiki wyjaśniają badania nad religijnością XIII i XIV wieku. Wskazano na rolę indywidualnych przeżyć człowieka, autentycznych sposobów wyrażania się jednostki – osoby samoświadomej, która przejawia się w radości osiągananej także w modlitwie. Taki sposób wyrażania indywidualnej więzi z Bogiem znany był już w środowiskach klasztornych XI wieku, jednak nie znalazł adekwatnego odzwierciedlenia w sztuce. Manifestowanie uczuć związanych z przeżyciami religijnymi, określane jako *ἐμψυχος γραφή*, rozwinięto pierwotnie, jak to wykazał w kilku swoich obszernych studiach Hans Belting³⁸, głównie w scenach pasyjnych. Ten sposób wyrażania przeżyć religijnych przez odpowiednie ukształtowanie fizjonomiki, gestu i ruchu postaci znany był w antycznych scenach w rzeźbie i w malarstwie³⁹.

Powrót do antycznych wzorców w plastyce inspirowała nowa antropologia religijna, preferowana najpierw w kręgach zakonnych, kształtujących formy modlitwy indywidualnej, potem w środowiskach uniwersyteckich, odpowiedzialnych za *paideię* społeczną. W wychowaniu dworskim podkreślano rolę łagodności i uśmiechu w relacjach międzyludzkich jako dopuszczalnego wyrazu emocji, który nie kłócił się z koniecznością zachowania dystygowanej powściągliwości. Taka też wizualizacja postaci w stylu dworskim zalecana była i akceptowana w tych środowiskach. Powściągliwy uśmiech, jak stwierdzano, stwarzał wręcz przewagę nad rozmową, acz zdecydowanie zabraniano szerokiego śmiechu otwartych ust – ten dopuszczalny był w teatralnych widowiskach komicznych i groteskowych, bo – jak pouczano – cechował styl ekspresji warstw niskich. Bogactwo uśmiechu przekazane w literaturze średniowiecznej (w pieśniach, poematach i opowieściach romansów

³⁷ P. Binski, *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, „Art History” 20 (1997), s. 350-375.

³⁸ Zob. np. jego *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, s. 261-296.

³⁹ R. W. Southern, *The Making of the Middle Ages*, London 1967, passim; Hamann-MacLean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, s. 157-176.

dworskich), jakie przebadał Filip Menard, jest ważnym źródłem dla wyjaśnienia tego zjawiska w sztukach plastycznych, które pojawiło się w oficjalnej rzeźbie kościelnej w XIII wieku i rozwinęło się w wiekach XIV i XV⁴⁰.

Religijne znaczenie tego zjawiska odsłania ikonologia uśmiechu, którą łączono z obszarem cnót i dyspozycji moralnych i uważano za uzewnętrznienie pogody ducha, spokoju i harmonii psychicznej. Uśmiech, w przeciwieństwie do śmiechu, wyrażał kontrolę nad sferą cielesną i psychiczną, co znamięnowało panowanie osoby nad dyspozycjami ciała, manifestującymi się w postawie, w mimice, układzie mięśni twarzy, w gestach i w ruchu. Znaczenie uśmiechu na twarzy człowieka dostrzegł św. Tomasz z Akwinu, upatrując w nim oznakę radości osoby w rozumieniu personalistycznym. Ten właśnie autor, wychowany w środowisku dworskim, wskazał na różnice między powściągliwie łagodnym uśmiechem a wesołą rubasnością otwartych ust. Nie bez znaczenia w tym względzie były dla surowego scholastyka pisma Horacego, traktujące o wyrabianiu umiejętności panowania nad emocjami, co jest znakiem stałej dyspozycji kontroli i pracy nad cielesnością⁴¹. Duchowa radość i harmonia wewnętrzna ochraniają przed lenistwem, przed którym przestrzegał także św. Bonawentura⁴².

Harmonia piękna ciała, które tak klarownie manifestuje sztuka dojrzałego gotyku, warunkowana jest zatem harmonią tego, co cielesne, a to jest rezultatem dążeń człowieka do odkrycia własnej osoby.

Uśmiechnięte w pełni harmonii ciała postaci anielskie umieszczono w chórze katedry w Lincoln oraz w katedrze w Westminster. Ich znaczenie i głębszy sens wyjaśniony został w kontekście antropologii rozwijanej w kręgu Roberta Grosseteste, prepozyta katedry w Lincoln (funkcję tę pełnił aż do śmierci w 1253 r.). Jego zasługą było sprowadzenie relikwii Świętej Krwi i rozwinięcie Jej kultu w Lincoln i Westminster. Tutaj właśnie ukazane anielskie postaci łagodnie uśmiechnięte manifestują niebiańską radość jako ostateczny finał cierpienia. Ten kierunek rozważań ujął w swoim traktacie Pseudo-Dionizy Areopagita, a jego dzieło zainspirowało teologię Grosseteste⁴³. Uśmiechnięte figury wyrażają doskonałość cielesną, a doskonałe ciało łączy ideały piękna, prawdy i dobra, starożytnej trójjedni, do której ponownie nawiązano w humanizmie religijnym XII i XIII wieku.

⁴⁰ P. Menard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Geneva 1969.

⁴¹ *Summa Theologiae*, qu. 168, 1-2. Za: B i n s k i, *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, s. 372, przyp. 13.

⁴² B i n s k i, *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, s. 368, przyp. 23.

⁴³ Tamże, s. 372.

Zagadnienie ciała i cielesności zaprezentowane w tym skrótowym artykule jest częścią obszerniejszych studiów nad plastyką wczesnego i dojrzałego średniowiecza. W badaniach tych wykazano wielorakość źródeł warsztatowych plastyki, zwłaszcza monumentalnej, która powstawała w ośrodkach myśli teologicznej. Kategoria nieudolności i powierzchownego traktowania ciała nie odzwierciedla pełnego ich rozumienia. Jednocześnie ewidentne jest odejście od klasycznych śródziemnomorskich wzorców w kwestii cielesności, co często określane jest w kategoriach negatywnych. Proponowane ujęcie dwóch źródeł starożytności: rzymskiej i judaistycznej, żywej w dociekaniach teologicznych, może przybliżyć rozumienie ciała w sztuce, która chociaż nie jest kopią antycznych wzorców, nie jest też prymitywną nieudolnością.

BIBLIOGRAFIA

- Aubert M.: *L'art romain en France*, Paris: B. Arthaud 1988.
- Belting H.: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago–London: University of Chicago Press 1994.
- Binski P.: *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, „Art History” 20 (1997), s. 350-375.
- Eliot T. S.: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojewska, Kraków: Znak 1998.
- Elsner J.: *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Flanagan S.: *Hildegarda z Bingen. Żywot wizjonerki*, przeł. R. Sudół, Warszawa: PIW 2002.
- Guriewicz A.: *Jednostka w dziejach Europy (Średniowiecze)*, przeł. Z. Dobrzyński, przedmowa J. Le Goff, Gdańsk–Warszawa: Wyd. Marabut 2002.
- Hamann-MacLean R. H. L.: *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, [w:] Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1988.
- Jaeger W.: *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, Przekład i redakcja K. Bielawski, Bydgoszcz: Homini 2002.
- Jeuneau E.: *La lecture des auteurs classiques à l'école de Chartres durant la première moitié du XII^e siècle. Un témoin privilégié: 'Les Glosae super Macrobius' de Guillaume de Conches*, [w:] *Classical Influences on European Culture*, Cambridge: Cambridge University Press 1971, s. 95-111.
- Katzenellenbogen A.: *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*. Christ. Mary. Ecclesia, New York–London 1964.
- Kozłowska A.: *Średniowieczne traktaty *De natura corporis humani**, „Studia Warmińskie” 39 (1992), s. 84-97.
- Krąpiec M. A.: *Ja – Człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin: TN KUL 1974.

- Kurdziałek M.: Koncepcje człowieka jako mikrokosmosu, [w:] O Bogu i o człowieku. Problemy filozoficzne, pod red. B. Bejze, t. 2, Warszawa 1968, s. 109-125.
- Średniowiecze w poszukiwaniu równowagi między arystotelizmem a platonizmem. Studia i artykuły, Lublin: TN KUL 1996.
- Le Goff J., Truong N.: Historia ciała w średniowieczu, przeł. I. Kania, Warszawa: Czytelnik 2006.
- Le Goff J.: Człowiek średniowiecza, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa: Marabut 1996.
- Kultura średniowiecznej Europy, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN 2002.
- Maślanka-Soro M.: Tragizm w *Komedii* Dantego, Kraków 2005.
- Mazurczak M.: Obraz Miłosiernego Boga w tympanonie katedry w Chartres, „Acta Mediaevalia” 2004, nr 17, s. 84-97.
- Menard P.: Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250), Geneva 1969.
- Panofsky E.: Renaissance and Resuscitations in Western Art, Stockholm: Suhrkamp 1960.
- Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Pochat G.: Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur, Würzburg: W. de Gruyter 1997.
- Property and Power in the Early Middle Ages, edd. W. Davies, P. Fourace, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Schleusener-Eicholz G.: Das Auge im Mittelalter, t. 1-2, München: W. Fink Verlag 1985.
- Schlink W.: Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Age?, [w:] Les monde cathédrales. Cycle de conférences organisé par le Musée du Louvre du 6 janvier au 24 février 2000, Paris-Louvre 2003, s. 13-41.
- Schreiner J.: Teologia Starego Testamentu, przeł. B. W. Matysiak, Warszawa: Adam 1999.
- Southern R. W.: The Making of the Middle Ages, London: Hutchinson 1967. Pol.: Kształtowanie średniowiecza, przeł. H. Pręczkowska, Warszawa: PIW 1970
- Św. Tomasz, Suma teologiczna, t. 7, cz. 2: Człowiek, 1, 85-102. Przeł. i objaśnieniami zaopatrzył P. Bełch OP, Londyn: Veritas 1980.
- Vitali S.: Sicut explorator et spoliatorum cupidus: Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52 (2002), s. 10-47.
- Winkler Ch.: Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1986.

TWO ANCIENT TRADITIONS
TO REPRESENT THE HUMAN BODY IN MEDIAEVAL ART

Summary

In the basic system of visual arts the human body is subject to the first interpretations, artistic and semantic evaluations. In the studies on art it was the principal criterion of style and

artist's workshop. In the most ancient research on early medieval art and the mature Middle Ages the stylistic definitions of the human body were assumed to be the basis of the classification of art, its relationship with ancient tradition or its various divergences, which were given pejorative names. The classical character of divergences from that model in the context modelling the body allows us to establish the chronology of works from the times of the fall of pagan art up to the new forms of Christian art.

An interesting study on the human body (not on nakedness) help us to take a closer look on how Roman art, especially French sculpture, was established in the circle of Benedictine orders. Starting from the classical model of Mediterranean art it created a new understanding of the body in accord with the strict text of the Bible, which — instead of corporeal unity — stressed the importance of its members. An analysis of particular excerpts from the Bible, providing the sense of the hip, the knee, the eye, the head, and the hand allow us to explain the analysis of the body into its members often called deformation. Some examples of monumental sculpture in Moissac, Cluny, and Wezelay unveil the sense of this deformation in the Judaic, not Roman, context of understanding the body. Italy and its influence have retained the Mediterranean, Roman traditions in the shaping of the human body. Thereby they continued the classical model for Gothic art and sculpture in the cathedral milieu. The body and the wealth of its corporeality is shown by sculpture returning to the Roman model again, thereby unveiling the scale of psychological values, such as smile, depicted in the sculptures in Reims, Naumburg, and Lincoln. We may notice in medieval art two patterns by which to show the body: classical and Judaic that comes from the Bible.

Translated by Jan Kłós

Słowa kluczowe: ciało, rzeźba, tradycja klasyczna, tradycja judaistyczna, cielesność, uśmiech.

Key words: body, sculpture, classical tradition, Judaic tradition, corporeality, smile.



1. Césarz August, kopia z VI wieku.
Paryż, Luwr.
Fot. U. Mazurczak



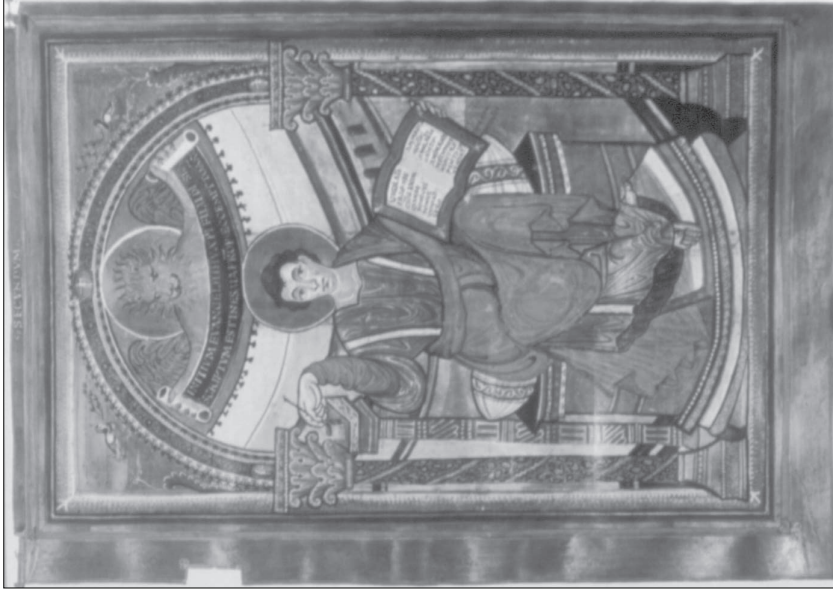
2. Sokrates, kopia rzymska z IV wieku
według posagu z brązu Lizypa. Paryż, Luwr.
Fot. U. Mazurczak



3. Postaci zmarłych zakonnic, fresk z opactwa benedyktynek w Torba, Lombardia, I połowa X wieku.
Fot. U. Mazurczak



4. Król Dawid i św. Hieronim.
Okładki z *Psalterza Dagulfja*, 783-795. Paryż, Luwr.
Fot. U. Mazurczak



5. Ewangelista św. Marek. Ewangeliarz z Akwizgranu, początek IX wieku. Londyn, British Museum.
Według: J. Beckwith, *Early Medieval Art*, London 1986



6. Stworzenie i upadek człowieka. Drzwi z brązu, katedra w Hildesheim, początek XI wieku.
Według: *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, ed. J. Duby, J. Daval, Geneva 1986



7. Św. Piotr. Portal kościoła opactwa benedyktyńskiego św. Piotra w Moissac, 1 ćwierć XII wieku.

Według: *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hrsg. von F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987



8. Prorok Izajasz.

Portal kościoła w Souillac, 2 ćwierć XII wieku.

Według: *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hrsg. von F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987



9. Stworzenie Ewy. Fasada katedry w Orvieto.
Krag Lorenza Maitani, 1310-1330.
Według: *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*,
ed. J. Duby, J. Daval, Geneva 1986



10. Portal Królewski (zachodni)
katedry w Chartres, 1145-1155.
Fot. U. Mazureczak



11. Portal północny
katedry w Chartres, 1200-1220.
Fot. U. Mazurczak



12. Portal katedry w Reims, 1260-1274.
Według: *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*,
ed. J. Duby, J. Daval, Geneva 1986