ROCZNIKI HUMANISTYCZNE
Tom LVIII, zeszyt 4 – 2010

URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK

METAFORY CIAŁA: GŁOWA-TWARZ NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH MALARSTWA DUCCIA I GIOTTA

Ciało i cielesność człowieka, ukazywane w sztuce, stały się w ostatnich latach przedmiotem szczególnego zainteresowania i pogłębionych badań. Dostrzeżono nowe aspekty w dziedzinie historii sztuki, a także i historii, teologii, filozofii. Od lat dziewięćdziesiątych przybyło kilka ważnych publikacji na temat ciała w sztuce, zarówno jako monografii, jak i publikacji zbiorowych oraz konferencji międzynarodowych. Nowsza literatura przybliża rozumienie i interpretację ciała w sztukach plastycznych od czasów antyku aż do XIX wieku.

Proponowane w tym miejscu refleksje skupione są na malarzach włoskiego trecenta, zawężone dodatkowo do sposobów prezentowania głowy-twarzy, a nie całego ciała. Jednocześnie chcąc zrozumieć niektóre prezentacje, trzeba było odnieść analizę głowy do całych figur. Zagadnienie to jest celowo odniesione do sztuki włoskiej, w której nieustannie trwały nawiązania do wzorów antycznych: czy to greckich – bizantyńskich, czy rzymskich – łacińskich. W ostatnim dziesięcioleciu podjęto wiele nowych badań dotyczących artystów omawianego czasu, którzy kultywując tradycję kierowali się jednocześnie ku nowym formom kompozycyjnym w tym dotyczącym ludzkiego ciała.

Prof. dr hab. URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK – kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnej, Instytut Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin.

Interpretacja ciała w plastyce włoskiego trecenta podejmowana jest w dotychczasowej literaturze na bazie konkretnych badań stylistycznych, które określały oryginalność artystów lub warsztatów. Analizę ciała przedstawionego w sztuce warunkują; materiał, rodzaj sztuki, rzeźba, relief, malarstwo-miniatorstwo, freski czy tablice. Istnieje jednak pytanie o rozumienie ciała na gruncie mentalności artysty, który podejmuje zadanie wykonania konkretnego zdarzenia, postaci dla konkretnego odbiorcy. Trecento w Italii to zasadniczo czas powstawania sztuki religijnej lub sakralnej, wynikającej z wielu uwarunkowań, postaw indywidualnych i kulturowych dla określonego celu.

Przykładowo, cykle freskowe z życia świętego Franciszka, zamawiane przez franciszkanów do zakonnych kościołów, nie mogły pomijać koncepcji ciała samego świętego, zmuszały do przemyślenia tego, co oznacza cielesność Chrystusa i innych postaci świętych. Fakt opisowego przekazania zdarzeń przez Tomasza Celana lub Bonawenturę nie gwarantował żadnych kompozycyjnych rozwiązań, malarskich wyobrażeń, które musiał podjąć sam artysta. Niewątpliwie dopuszczano wizję artystyczną mistrza realizującego zamówienie, pozwalając nieraz na nowatorskie rozwiązania artystyczne, które nie przekraczały jednak tradycji.

Kwestia nagości postaci ludzkiej nie była przedmiotem zainteresowania artystów, aczkolwiek w niektórych zdarzeniach należało podjąć decyzję o sposobie unaocznienia nagości Chrystusa czy innych postaci, posługując się komentarzami, dziełami teologicznymi oraz bezpośrednimi zaleceniami zamawiającego. Ciało Chrystusa odsłonięte z szaty, np. w scenach chrztu w Jordanie czy pasyjnych, nie miało jednego kanonicznie zastrzeżonego nakazu formalnego. Jednak trecento, nawet w Italii, nie gwarantowało artystom pełnej wolności twórczej! Istotne jest natomiast przy podejmowaniu analizy ciała i cielesności, aby dostrzegać konwencje religijne, utrwalone w ikonografii, które również poddawane były inwencji artystycznej, zwłaszcza w wypadku mistrzów ambitnych i uznawanych środowisk zleceniodawców.

Fenomen ciała ludzkiego w sztuce, w malarstwie trecenta pojawia się w kontekście tematu jako konwencji, którą warunkowały racje religijne i pozareligijne. Wizualizację ciała podejmowano w aspekcie takich cech, jak zewnętrzna, ogólna forma czy próba oddania anatomii. Sposób kreowania ciała to także możliwość uwzględnienia kondycji duchowej i psychicznej człowieka. Skalę cielesności określają także: ubiory, nakrycia głowy, rekwizyty, wreszcie miejsce usytuowania człowieka, przestrzeń otwarta lub architektoniczne wnętrze[1].

[1] W szerokim kontekście prezentację ciała w sztuce podjęto w monumentalnej publika-

Do zakresu sztuki antycznej ograniczyli się Veronique Dasen et Jerome Wilgaux, autorzy ważnej w tym zakresie publikacji naukowej, wydanej w serii Collection „Histoire" w Uniwersytecie w Rennes, pt. *Langages et metaphores du corps dans le monde antique*[2]. Treścią tego cennego studium jest wizualizacja ciała w sztuce antycznej greckiej i rzymskiej, którą autorzy tomu skupili w obrębie pięciu części, takich jak: I. Guerriers, Heros et Martyrs, II. Images de la vieillesse, III. Le corps en action. IV. Desordre du poil, Desordre du genre, V. Etudes physiognomiques. Książka otwiera wiele zagadnień niepodejmowanych do tej pory w sztuce antycznej, w której ciało i cała sfera cielesności stanowiły podstawę w klasyfikacji stylu w sztuce europejskiej od początku sztuki chrześcijańskiej do XIX wieku.

Znacznie szerzej zagadnienie ciała w sztuce europejskiej zaprezentowała Nadeije Laneyrie-Dagen, wskazując na przemiany, jakie podejmowali artyści w kreowaniu ludzkiego ciała w obrębie długiego ciągu w rozwoju sztuki od średniowiecza do końca XIX wieku[3]. Autorka we współpracy z profesorem anatomii Jacques Dieboldem przeprowadziła czytelnika poprzez arkana wiedzy, do tej pory niepodejmowanej w analizie sztuki, jednak − jak wykazała − uzależniającej prezentację ciała. W siedmiu rozdziałach zaprezentowane zostały następujące problemy: 1. L'invention de l'ombre, 2. Quand le corps s impose, 3. Le corps, miroir des emotions, 4. Le corps magnifie: la beaute de Dieu, 5. La fascination de la laideur, 6. Le corps comme vanite, 7. Le corps allegorique. Wyodrębnione zostały np. zagadnienia emocji w prezentacji postaci, które nie są wszak zjawiskiem nowym w badaniach zwłaszcza sztuki nowożytnej. Autorka w swoim studium podjęła jednak nową interpretację tego tematu zarówno jako przekazu cielesnego, wyrażonego całym ciałem, jak i poprzez gesty dłoni.

Zagadnienie gestów w sztuce ma już swoją pokaźną bibliografię, w tym kontekście, stanowi nowy aspekt w przekazie i w prezentacji całego ciała, a nie tylko pewnej określonej sekwencji treściowej[4]. Przykładowo rysunek rąk złożonych w geście modlitwy Albrechta Dürera (z roku 1508, Wiedeń, Albertina) nie jest tylko znakiem, lecz gestem modlitwy usankcjonowanym

---

cji *Histoire du corps*, 1, *De la Renaissance aux Lumiere*, sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris 2005.

[2] Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2008.

[3] *I invention du corps. La representation de l homme du Moyen Age a la fin du XIX siècle*, Paris: Flammarion 2005.

[4] A. C h a s t e l, *Il gesto nell arte*, Ed. Liana Levi, „Economia laterza", Roma–Bari 2002.

wielowiekową tradycją w sztuce. Jednak Dürer narysował dłonie „z ciała" ukazując ich wewnętrzną tkankę, żyły tętnice, mięśnie w ich skomplikowanej anatomii. W tym sensie gest modlitwy jest częścią ciała wewnętrznie pulsującego, a więc i życia człowieka.

Emocje ludzkie, kreujące kompozycje ciała w jego zmysłowej, czysto anatomicznej i materialnej kompozycji, były wyzwaniem artystów schyłku średniowiecza oraz początku czasów nowożytnych. W tym okresie szczególne znaczenie miały teatralizacje religijne, które legły u podstawy kompozycji scen zwłaszcza pasyjnych, inspirowane zewnętrzną wizualizacją cielesności kreowanej mimiką, ekspresją ubioru, scenografią. Odrębnym wszak przedmiotem badań jest ciało i cielesność w jego istocie, w jego przymiotach, które implikują osobowość człowieka, a nie tylko artystycznie wykreowane figury. Przedmiotem tego kierunku badań jest portret, któremu N. Laneyrie-Dagen, za Enrico Castelnuovo, przypisuje funkcje i związane z nimi cechy unaocznione w twarzy. Tutaj odzwierciedlone są: genealogia-pochodzenie, a także cechy osobowości człowieka, jak np. heroizm, który wpisuje się do konotacji etycznych. Kontemplacja twarzy może być wielopłaszczyznowa zwłaszcza, gdy jest wkomponowana do cyklu scenicznego. Autorka analizuje zjawiska kompozycyjno-formalne na znanych i typowych przykładach malarstwa europejskiego, reprezentacyjnych dla konkretnie wymienionych zagadnień.

Przełomowymi badaniami nad ciałem w sztuce są liczne publikacje Georga Didi-Hubermana, zwłaszcza książka *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*[5]. Zasadniczą ideą tej rozprawy jest postawienie nowej tezy w kwestii unaocznienia ciała jako fenomenu wewnętrznego oraz ciała otwartego, które jest ukazane jako zranione i cierpiące. W sztuce chrześcijańskiej ukazywano w ten sposób ciała męczenników oraz ciało Chrystusa. Autor, opierając się na różnorakich tekstach: patrystycznych, filozoficznych, również na średniowiecznych komentarzach, przybliża czytelnikowi sens prezentowania w sztuce krwi – „ciała i krwi". Ciało, które zostało otwarte i ukazuje to, co jest pod powłoką skóry, zawsze jest ciałem cierpiącym. Nie ma żadnego związku z ciałem w stylu neoplatońskim, rozumianym jako ciało piękne.

Nowoczesne studium tego autora skupia się w dużej części nad starożytnością chrześcijańską, kiedy podejmowano analizę takich zagadnień, jak związek ciała z naturą, np. kolor-paradoks Apellesa, także kolor ciała lub paradoks Tertuliana, wreszcie sens wyobrażania ciała zranionego i krwi. G. Didi-

[5] Paris: Gallimard 2007.

Huberman napisał wcześniej, w roku 1990, studium z zakresu teologii malarstwa Fra Angelica, w którym prześledził sposoby ukazywania ciała i krwi w świetle tekstów filozoficznych i teologicznych[6].

Szczegółowo zagadnienia ciała w malarstwie włoskim w okresie schyłku średniowiecza i początku nowożytności badała Veronique Dalmasso[7]. Wybrane aspekty w rozumieniu i prezentacji ciała ograniczone zostały zasadniczo do scen Chrztu Chrystusa, Ukrzyżowania i Wniebowstąpienia. W pierwszej części rozprawy autorka dokonała analizy przedstawienia nagiego ciała Chrystusa lub osłoniętego w scenie Chrztu. Zebrała wiele znakomitych obrazów malarstwa toskańskiego XIV i połowy XV wieku, w mniejszej liczbie reliefów, które analizowała w kontekście tekstów Ewangelii, pism; patrystycznych i średniowiecznych komentarzy. Przybliżały one ówczesnemu odbiorcy sens liturgii Chrztu Chrystusa, sens zanurzenia się w rzece Jordan oraz tym samym obnażenia ciała.

W scenach Ukrzyżowania przeanalizowała autorka ciało Chrystusa i ciała łotrów − dobrego i złego. Rozdział ten to prezentacja sensu cierpienia, ciała cierpiącego Chrystusa i ciała odrzucającego cierpienia w obrazie złego łotra, które poddane jest deformacji i brzydocie.

Historia twarzy to odrębny krąg studiów mających swoje pochodzenie już w antycznej literaturze. Podstawowe studium z zakresu antropologii twarzy w sztuce, w literaturze i piśmiennictwie opracowali Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche[8]. Jest to synteza dobrze dobranych tekstów, które pozwalają zrozumieć problematykę w obrębie sztuki nowożytnej. Studium to jest nader inspirujące w naszych rozważaniach, acz nie podejmuje analizy problemów w sztuce średniowiecznej, które związane były z prezentacją twarzy w sztuce, jak też z teologią i retoryką głowy-twarzy w piśmiennictwie.

Niewątpliwie przy wszelkiej stylizacji ciała głowa stanowiła w sztuce, głównie w malarstwie średniowiecznym, tę część, którą artyści oddawali z niezachwianą regularnością owalu. Idealny kształt stał się podstawą w malowaniu ikon, głowy Chrystusa jako oblicza idealnego, łączącego cechy ludzkie i boskie. W podobnej, analogicznej koncepcji artystycznej malowano ikony świętych. Ciało ikon ograniczano do fragmentu ramion i głowy, twarzy zamkniętej w *clipeusie*. Harmonijny układ fizjonomii twarzy: czoła, oczu, nosa,

---

[6] *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris: Flammarion 1990.

[7] *L'image du corps dans la peinture toscane (v.1300-v.1450)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006.

[8] *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk: Słowo /Obraz/Terytoria 2007.

ust, podbródka, wpisany był w owal głowy, rozmieszczony symetrycznie i według proporcji, dla których podstawą była liczba. Zakreślenie twarzy *clipeusem* podkreślało owo wpisanie jej do figury geometrycznej, uznanej jako perfekcyjna i doskonała, jako znak jedni doskonałego połączenia ciała i duszy, tego co boskie, z tym co ludzkie[9].

W malarstwie wczesnośredniowiecznym obserwujemy niezwykłe zróżnicowanie form, za pomocą których oddawano zewnętrzny kształt ciała postaci ludzkiej[10]. Mimo wszelkich stylizowanych uproszczeń, którym poddawano całą kompozycję figury ludzkiej; interpretowanej bądź to jako rezultat nieudolności rysunku, bądź świadomego odejścia artystów od zainteresowań ciałem, to właśnie głowa, owal twarzy, rysowana była w idealnej regularnej formie. Podejmowano najtrudniejsze zabiegi artystyczne, aby ukazać także szczegóły twarzy: oczy, nos, usta w idealnej symetrii. Przykładów dostarczają liczne miniatury karolińskie wzorowane na rzeźbie i reliefach rzymskich. Miniaturzyści tego okresu w znacznym stopniu zachowali idealne proporcje antyczne w kompozycjach całego ciała ludzkiego, także w postaci Chrystusa oraz świętych.

Zdecydowana przemiana w prezentowaniu ciała człowieka nastąpiła w miniatorstwie ottońskim i wczesnośredniowiecznym. Zmysłowość i odwzorowanie cielesne zastępowała umowność części ciała-głowy, dłoni, stóp. Barwa, styl ubioru, rekwizyty, dominowały nad cielesnym wolumenem figur, które manifestowały przynależność raczej do „ciała społecznego, hierarchicznego", aniżeli do ludzkiego indywiduum. Jednak niezmienny pozostał nadal rysunek głowy. Przykładowo w *Kodeksie Aureus z Echternach* 1020/30 wszystkie głowy są owalne w kształcie jajka, w obrębie zaś rysów twarzy dominuje symetria w rozmieszczeniu dużych oczu, wyrazistych nosów wydatnych ust. Takie właśnie kształty głów i twarzy wykreślał mistrz Ewangeliarza przechowywanego w Bibliotece Kapitulnej w Gnieźnie, Ms. 2[11]. Obserwuje się wy-

[9] Ch. S c h o n b o r n, *A Sua immagine e somiglianza*, Torino: Parole e Silenzie 2007.

[10] U. M a z u r c z a k, *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego SDB*, „Roczniki Humanistyczne" 54-55(2006-2007), s. 157-180; t a ż, *Ciało i jego cień. Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim*, „Ethos" 2008, nr 82-83, s. 128-146; t a ż, *Representation of the Human Body in Romanesque Italian Painting. Realism or Stylistic Ornamentation*, [w:] *Księga Pamiątkowa dla Księdza Profesora Stanisława Kobielusa*, Warszawa 2010.

[11] A. W o r m, *Das Helmarshausener Evangeliar in Gnesen. Bildprogram und Ikonographie. Zeistchrift des Deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, t. LVI-LVII, Berlin 2002-2003, s. 24-56.

raźne uproszenie ciała, na rzecz eksponowania szaty ceremonialnej, której draperie, barwa i zarys stanowią surogaty cielesnej postaci, np. Ewangelistów. Głowy wykreślone zostały w idealnym, geometrycznym owalu z zaznaczonymi rysami twarzy[12].

Obrazowanie głowy-twarzy w sztuce średniowiecznej malarstwa miniaturowego, ściennego, tablicowego, a zwłaszcza rzeźby, nie poddaje się żadnym jednorodnym identyfikacjom, aczkolwiek zasady, które preferują artyści lub warsztaty, są oczywistym kryterium identyfikacji stylu i oryginalności w prezentowaniu ciała tak bardzo odrębnego w obszarach sztuki północnej lub południowej. W sztuce szczególnie północnej, zwłaszcza w rzeźbie oraz w miniatorstwie, istotnym zagadnieniem jest także problem fantastyki, np. twarzy wpisanej w kształty roślin: liści, kwiatu, także zwierząt i ptaków. Ten aspekt wizualizacji ludzkiej twarzy, w którym wyeliminowany został idealny kształt głowy, jest odrębnym zagadnieniem badawczym[13].

Artyści włoscy okresu trecenta, zwłaszcza 1. połowy wieku, sporadycznie deformowali głowę, aby uczynić z niej fantastyczne stylizacje. Takie stylizacje stosowali mistrzowie północni, zarówno w romańskiej sztuce, jak i gotyckiej, w rzeźbie i malarstwie[14]. Mistrzowie Italii, omawianego okresu, zachowali greckie idee w kształtowaniu głowy jako idealnego owalu z rysami twarzy wypracowywanymi nadal według konwencji bizantyńskich wizerunków. Było to oczywistą kontynuacją ikon aktualnych w rejonach Rzymu, Toskanii Umbrii oraz Wenecji[15]. Można zaobserwować jednak pewne zjawiska nowe w malarstwie omawianego czasu. O ile w malowaniu twarzy Chrystusa, Maryi, a także świętych panowała jeszcze zasada bizantyńskich modeli, to w odwzorowaniu postaci ludzkich uczestniczących w scenach ewangelicznych dążono, aby wprowadzać indywidualne modele zarówno w rysach twarzy, jak i w kształcie całej głowy.

Tendencje te wyraźnie zaobserwować można w malarstwie Duccia, zwłaszcza w wielkiej Maesta, wykonanej dla katedry sieneńskiej. Twarze Chrystusa i świętych nawiązują zdecydowanie do twarzy ikon Chrystusa jako idealnego świętego oblicza. Artysta stosował konwencję idealnej głowy wpisanej do

---

[12] T. D o b r z e n i e c k i, *Codex Aureus*, Warszawa: PWN 1977.

[13] J. B a l t r u s a i t i s, *Le Moyen Age fantastique. Antiquites et exotismes dans l'art gotique*, Paris: Armand Colin 1955, zwł. s. 12-71.

[14] I. N. W o o d, *Categorising the cynocephali*, [w:] *Ego Trouble. Authors and Their Identtities in the Early Middle Ages heraugeggeben Richard Corradini M. Gillis*, Wien 2010, s. 125-136.

[15] E. C a r l i, *Diccio a Siena, De Agostini*, Novara 1983.

figury owalu jajka w postaciach Chrystusa i Maryi, eksponując w twarzy wydatny nos łączony w swoim zewnętrznym konturze z łukiem brwi, co podkreśla idealną symetrię i harmonie fizjonomii twarzy. Wąskie usta, zaznaczone w kącikach pionowymi kreseczkami cienia, uwydatniają miękko wywinięte, czerwone wargi. Górną wargę zakreślał malarz białym, delikatnym konturem, dolną zaś uwydatnił smużką cienia, przez co uzyskał dodatkowy zarys owalu brody. Postać Maryi z Dzieciątkiem jest nadal ideałem malowanym według dawnych ikon maryjnych, powtórzonych także w postaciach aniołów otaczających tron. Mistrz nie był jednak kopistą tradycyjnego malarstwa, mimo silnej inspiracji greckim malarstwem, w którym wyrastał.

Ducio zapoczątkował także nowy sposób malowania ciała, w którym głowa pozostaje w harmonii z innymi częściami ciała. W sposób szczególny malarz wyeksponował dłonie, które w proporcji do głowy zostały znacznie powiększone. Widoczne to jest w postaci Maryi z Dzieciątkiem na wielkiej Maesta. Prawa dłoń wskazująca na Syna, jak również lewa podtrzymująca Dzieciątko, zostały świadomie i celowo powiększone.

Postaciom aniołów, mimo ich analogii do istot anielskich w malarstwie bizantyńskim, nadał mistrz nowe ujęcie kompozycyjne. Dłonie wsparte są na zaplecku tronu, podpierają podbródek, naśladują zachowania zaciekawionych dzieci, a nie uroczystą ceremonię straży niebieskiej. Nie jest to postawa uroczystej adoracji i hołdu, jaką wyrażała służba anielska wokół tronu Bogarodzicy i Zbawiciela. Wyjaśnienie tego gestu nie może jednak wyczerpywać się w zwyczajowych zachowaniach dzieci; ono sięga rozumienia symbolicznego. Najwyższa hierarchia niebieska, aniołowie stojący obok tronu Boga, to właśnie − według Dionizego Areopagity − Trony. Zatem aniołowie stojący obok tronu są utożsamieni z samym tronem, przez owo wsparcie dłoni i osadzenie na niej głowy. Głowa, dłonie i tron stanowią jedno. Przestrzegająca dworskich, cesarskich rytuałów scenografia obrazów maryjnych nie zezwalałaby na niekonwencjonalne zachowanie straży anielskiej stojącej wokół tronu Maryi. Jest to zatem wyobrażenie metaforyczne aniołów jako Tronów i tronu Bożej Rodzicielki.

Głowa postaci dorosłego Chrystusa we wszystkich scenach Maesta jest identyczna, niezależnie od sceny, w jakiej została ukazana. Idealny owal głowy podkreślają ciemne włosy rozdzielone symetrycznie, długie opadające na ramiona, ułożone w delikatnych puklach tak, jak w reprezentacyjnych wizerunkach, w których nie ma żadnego poruszenia. Twarze Chrystusa w scenach pasyjnych, np. pojmania i skazania na śmierć przez Piłata, biczowania, Ecce Homo łączą się z całym ciałem; poranionym, zakrwawionym. Duccio zdołał jednak nawet i w tych scenach połączyć sens rozumienia świętego

oblicza z łacińskim rozumieniem ciała ludzkiego, cierpiącego i umęczonego. W ten sposób ukazał dwa ciała − ciało Boskie i ludzkie.

Obserwuje się także wysiłki malarza, aby zróżnicować fizjonomie twarzy nawet Chrystusa, w zależności od ukazanego zdarzenia. Wyrażają one uczucia, podkreślone napięciami rysów twarzy, adekwatnych do treści zdarzenia. Epatują związkiem emocjonalnym z innymi postaciami. W scenie *Ostatniej Wieczerzy* głowa skierowana frontalnie pozostaje niezmiennie ikoną, świętym obliczem, ale w innych zdarzeniach, np. *Sądu*, ukazana z profilu czaszka i połowa lub ¾ twarzy oddaje ekspresję, emocjonalne zaangażowanie z innymi otaczającymi postaciami. Przykładowo, w scenie *Obmycia stóp apostołom*, twarz i gest Chrystusa zostały skorygowane z twarzą i gestem dłoni Piotra. Oddana została relacja dialogu oraz interakcji pomiędzy postaciami.

Ten sam profil twarzy i gest powtórzone są w scenie *Modlitwy Chrystusa na Górze Oliwnej*, ukazanej w dwóch epizodach. Jeszcze inaczej relacje te widoczne są w scenie *Chrystusa przed Kajfaszem* rozdzierającym szaty. Owal głowy Chrystusa zachowuje formę z ikon po to, aby odróżnić Zbawiciela od grupy oprawców. Forma ta staje się kodem treściowym, który określa jego stan i związek z obrazem Ojca określanym w bizantyńskich wyobrażeniach poprzez symbole geometryczne kręgów oraz liczby, zwłaszcza 10.

Fizjonomia twarzy nosi w sobie cechy adekwatne do zdarzeń, sytuacji narracyjnych, jest lustrem, w którym widoczna jest relacja do innych osób uczestniczących w zdarzeniach. Twarz Chrystusa, pomimo swojego idealnego owalnego obrysu czaszki, przejmuje w obrazach Duccia sytuacje podkreślające emocjonalny wyraz. Zaobserwować można także indywidualizację w ukazywaniu budowy czaszki głowy oraz twarzy otaczających postaci. Artysta zdołał wypracować indywidualne fizjonomie zarówno dla znanych postaci świętych, apostołów, jak i dla uczestników zdarzeń. Indywidualizacja twarzy tłumów ma swój określony cel. *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* ukazany został bardziej jako wydarzenie teatralne, aniżeli scena początku Pasji Chrystusa.

Artysta zgromadził kobiety, dzieci, młodzież i starców, którzy w ścisku i tłoku wylegli poza bramę miasta na drogę, którą porusza się orszak Chrystusa z jedenastoma apostołami idącymi za Nim. Dwaj młodzieńcy zrywają gałązki z drzewa oliwnego rzucając je ludziom stojącym pod murami miasta, inni wspięli się na blanki murów. Grupy uczestników zdarzenia, jakkolwiek niezwykle zdynamizowane i na pierwszy rzut oka podporządkowane prawom tłumu, mają jednak swoją ideę, którą uwidaczniają ich twarze. Apostołowie idą w zorganizowanym szeregu tuż za Chrystusem, z prawej strony św. Piotr, rozpoznawalny według ustalonych już zasad ikonografii twarzy tego apostoła.

Obok niego zjawia się apostoł, który w swoich rysach twarzy ustalonych już w ikonografii, przypomina św. Pawła, pomimo że nie mógł on uczestniczyć w tym zdarzeniu. Dalej pojawia się młoda postać św. Jana, obok zaś jest, być może, św. Andrzej.

Zatem ta uporządkowana grupa jedenastu mężczyzn, pośród których nie ma Judasza, o zróżnicowanych twarzach, podporządkowana jest określonej idei. Nie jest próbą historycznej rejestracji zdarzenia. Nawiązanie do indywidualizacji twarzy, adekwatnych do ikonografii przyjętej już w sztuce, jest celowe, bowiem oprócz zgodności z ewangelicznym opisem ma wprowadzić głębszy sens.

W grupie ludzi wychodzących naprzeciw Chrystusowi są mężczyźni o wysokiej posturze fizycznej, semickich rysach twarzy, zakrytych kippą głowach, co wskazuje na przedstawicieli synagogi. Są tutaj rzymianie w charakterystycznych ubiorach i płaszczach spiętych na ramieniu, są także chłopcy i młodzieńcy z gałązkami oliwnymi. W grupie poza murem jest także kobieta. Te zindywidualizowane ludzkie twarze wkomponowane zostały w określone miejsca w przestrzeni wyznaczonej podwójnym ciągiem murów oraz fragmentem architektury baptysterium San Giovanni w Sienie. Brama jest zdominowana judejczykami i rzymianami. Skrawek przestrzeni pomiędzy murami ukazuje trzecią odmienną w fizjonomii grupę, to być może sieneńczycy. Znane były w Sienie, podobnie jak i w wielu innych miastach Europy, liturgiczne dramy, zwłaszcza te odgrywane w czasie Niedzieli Palmowej. Głowy, czaszki, twarze ludzkie zdają się być różne w zależności od typu ukazywanych zdarzeń, związane są z miejscem w przestrzeni obrazu.

W *Obmyciu stóp apostołom* artysta zadbał najpierw o jasny przekaz ogólnej kompozycji, np. uderzająca jest tutaj optyka ścieśnionych głów. Dwaj apostołowie siedzą na ławie, zdejmując sandały eksponują stopy. Za nimi trzy głowy stojących apostołów, dotykające się czołami. Mają identyczne wydatne nosy, wydłużone oczy o czarnych źrenicach kontrastujących z białkami oczu. Malarz oddał cechy etniczne grupy apostołów, indywidualizując konkretne twarze. Tę różnicę podkreślają uczesania, brody. Artysta komponuje grupę postaci: trzy w centrum, skupione na wewnętrznym dialogu, wyrażają zadziwienie, niedowierzanie, wręcz tajemnicę, co podkreślają gesty. Dwaj dotykają warg, co jest znanym gestem w sztuce, oddającym milczenie i tajemnicę. Artysta usytuował po bokach po dwie postaci patrzące na Chrystusa. Mistrz obmywa nogi Piotrowi, który wykonuje gest zdumienia.

Ogromne znaczenie ikonicznego przekazu mają głowy okolone nimbami. Św. Piotr oraz apostołowie stojący poza ławą, to ci, którzy zostali już obmyci. Dwaj uczniowie, którzy zdejmują sandały, oczekują obmycia, nie mają

nimbów, a ich rysy twarzy wskazują, że są najmłodszymi w grupie. Obmycie nóg jest znakiem sakramentalnej łaski oczyszczenia, wyprzedza ustanowienie sakramentu Eucharystii, wskazuje na sens sakramentu pokuty. Twarze i nimby apostołów stanowią tutaj zjednoczony przekaz idei. Malarz wypracował indywidualizację twarzy jako osób, które nie oddają ciała grupowego czy hierarchicznego. Wręcz przeciwnie, zindywidualizowanie twarzy określa jednostkowe, osobowe uczestnictwo w zdarzeniu, skierowane do indywidualnego odbiorcy.

Co znaczy głowa-twarz dla mistrza takiego, jakim był Giotto. Również i on znał formę idealną owalu, którą stosował w twarzach świętych, zwłaszcza twarzy Chrystusa. We wszystkich scenach Ukrzyżowania, zastosował Giotto identyczny niemal model głowy owalnej oraz fizjonomii, w której uwydatniony jest nos, wąskie, wydłużone brwi, małe usta, nikły wąs nad górną wargą. Oczy Chrystusa na krzyżu są zamknięte, usta nieco rozchylone. Ten sam typ głowy widoczny jest na krzyżach malowanych: z Santa Maria Novella we Florencji (1290-1295), z Padwy (1303-1305), z kościoła San Felice in Piazza we Florencji z roku 1310, również na krzyżu z kościoła Ognissanti we Florencji (1315-1320)[16]. Odmienne są w tych dziełach kompozycje ciała-torsu, ramion, bioder, nóg, różny jest sposób ukazania ran i smużek krwi. Głowy Chrystusa w tych obrazach są identycznie regularne o analogicznie powtórzonym zabarwieniu jasnych włosów. Ten styl jest także dostrzegalny w dziełach freskowych, np. w Ukrzyżowaniu znajdującym się w kaplicy Scrowegnich w Padwie (1303-1305) i w kościele dolnym w Asyżu (wykonanym wraz z pomocnikami) w latach 1314-1320.

Giotto wypracował bogatą skalę modeli głów i twarzy, choć typ jemu właściwy to: powiększona czaszka, wydatny nos i wąskie oczy, często określane jako migdałowe. Można upatrywać przyjęty przez malarza typ antropologiczny, zaznaczmy w tym miejscu jednak, że jest to typ, a nie indywiduum. Wymienione twarze Giotta są wystudiowane pod względem formy, ale nie są to studia nad ludzkimi fizjonomiami. Mistrz poszukiwał realiów rozumianych jednak raczej jako modele nacji lub fizjonomii nawiązującej do padewskiego typu urody.

Giotto miał także aspiracje, aby oddać autentyczność przeżyć emocjonalnych oraz duchowych, o czym świadczą ludzkie twarze. Przede wszystkim są one duże, mocne i wyraziste o jasnych karnacjach, ciemnych oczach, wyraźnie rysują się na błękitnym tle oraz odpowiednio ukształtowanej strukturze

[16] Datowanie za: A. T a r t u f e r i, *Giotto*, Vita d'Artista, Milano: Giunti Editore S.p.A.

pejzażu bądź architektury. Całymi postaciami epatują swoją ekspresję zindywidualizowanej skali uczuciowej. Nakierowanie głów, gesty, układy dłoni, wynikają z ruchu całych figur. Jedne pochylone lub odchylone do tyłu, inne skierowane w gwałtownym skręcie w bok lub unoszące się ku górze za kierunkiem głowy. Głowa jest bez wątpienia najistotniejszą częścią postaci i ona warunkuje jej ruch, ale też sama jest integralnie związana z całym ciałem. Pytanie czy jest to tylko maniera Giotta jako oratora? Giotto został rozpoznany jako wykształcony humanista, dla którego retoryka była podstawą studiów, ale i zachowań człowieka i jego kultury. Namalowane postaci Giotta to nie są jednak tylko doskonale zaaranżowane figury[17]. Ich ciała i cielesność kierują uwagę odbiorcy ku cechom indywidualnym, które implikują w rysach twarzy podobieństwo w obrębie nacji.

Postaci Giotta „nabrały" ciała, stały się silne, wypełnione tkanką mięśni, nazbyt może nawet ociężałe w swej materii. Zakomponowane zostały w kategoriach ilościowego i jakościowego rozumienia materii cielesnej. Ciało nie wydaje się być opozycją dla ducha, więzieniem duszy. Takie refleksje nasuwają sceny cyklu w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu (1290-1295) Ukazane tam zostały najbardziej doniosłe fakty z życia świętego pośród wielu różnych przedstawicieli Kościoła, zakonników, także grup świeckich. Cielesna natura świętego Franciszka jest szczególnie zmysłowa; w swojej cielesności emanuje duchowość a nawet mistykę. Święty doświadcza cudów i dokonuje cudów. Osoby bezpośredniego dialogu oraz uczestników zdarzeń cechuje silna zmysłowość. Wskazać możemy w tym miejscu tylko niektóre, wypracowane w swojej cielesności postaci, jak np. w *Kazaniu świętego Franciszka przed papieżem Honoriuszem III*, w towarzystwie kardynałów i dostojników papieskiego kręgu. Św. Franciszek, twarzą zwrócony w stronę papieża, wskazuje dłonią na serce. Bezpośrednim elementem komunikacji jest głowa, twarz świętego, zharmonizowana z gestami słuchających. Uczestnicy zdarzenia w indywidualny sposób reagują na słowa przemawiającego, odpowiadając gestami oraz postawą, które tworzą tę idealną interakcję.

Kazanie św. Franciszka z pewnością dotyczyło sfery duchowej, sfery wiary, którą święty wyraża jako doświadczenie serca. Słuchacze, odbiorcy kazania − papież i dwaj kardynałowie reagują natomiast zamyśleniem, zadumą, którą wyraża pochylenie lub nieznaczne wychylenie głowy, podparcie podbródka dłonią. W taki sam sposób ukazywani byli w ikonografii starożytnej

[17] Zob. M. B a x a n d a l l, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1330-1450*, Oxford: Clarendon Press 1971.

filozofowie, mędrcy, pisarze, znani z monumentalnych statui, których nie mógł nie widzieć nasz artysta przebywający w Rzymie[18]. Giotto zaprezentował swoje postaci w odpowiednich do ich statusu hierarchicznego i społecznego ubiorach. Obszerne płaszcze wełniane o intensywnych barwach szczelnie okrywają głowę i całe postaci. Ubiór dodatkowo podkreśla masywność ciał. Draperie oraz barwa ubiorów eksponują wymiary ciała, zwielokrotniają jego „ilościową masę". Postaci „przemawiają" całą swoją posturą, wyrazistą mimiką głowy-twarzy oraz gestami rąk.

Jest to koncepcja człowieka przemyślana przez artystę i świadomie wypracowana malarskimi środkami, których nikt do tej pory nie opanował w tak doskonałym stopniu, jak Giotto. Nie przypadkiem barwą oraz układem draperii oddał on kosztowną materię ubioru podszytego w części nakrycia głowy sobolim futrem. Postaci w swojej cielesności otrzymały trzy wymiary, nie tylko dlatego, że artystę inspirowała rzeźba antyczna, co zostało już w nauce odkryte i utwierdzone. Można jednak przypuszczać; badając tę niezwykłą naturę ciała człowieka, jaką wypracował Giotto, że inspiracja rzeźbą antyczną była środkiem do określonego celu. Było nim „nowe" ciało i nowa ludzka cielesność. Zamierzeniem malarza było ukazanie człowieka z jego niepowtarzalnym osobowym oraz indywidualnym charakterem, wtopionego jednak w „ciało społeczne", adekwatne do warstw feudalnego systemu.

Ciało ludzkie, wszystkie jego członki w tym głowa, stanowią część całego systemu cielesnego, w którym głowa jest miejscem najważniejszych funkcji intelektualnych i psychicznych. Ta wizualna spójność ciała, uzyskana spowolniałym ruchem, koncepcją postawy oraz ogromnymi płaszczyznami ubiorów, określa każdą z postaci jako przynależną, czy wręcz jako członka „ciała społecznego": zakonnego, hierarchii kościelnej, warstwy urzędniczej miasta, wreszcie feudalno władczej. Ciało człowieka i jego ubiór określają jednostkę i zarazem część większej całości − „ciała społecznego", jest podporządkowane określonym regułom, ma swoją hierarchię i zasady działania, w obrębie których odnajduje się jednostka. Giotto był perfekcyjnym obserwatorem zachowań, którymi rządziły reguły stanu, hierarchii, określone w pismach retorycznych. Były to zasady opanowania czy panowania nad ciałem w zachowaniu indywidualnym, ale także i społecznym, grupowym.

W analizie ciała kreowanego przez Giotta nie sposób oddzielić głowę, która nie jest odwzorowana jako geometryczna, idealna forma, od ciała. Całe ciało człowieka jest uwikłane w relacje z innym człowiekiem lub grupą ludzi.

[18] K. S c h e f o l d, *Die Bildnisse der antiken Dichter Render und Denker*, Basel 1943.

Malarz doskonałymi środkami artystycznymi ukazał indywidualizm człowieka przedstawionego w masie ludzi obdarzonych zróżnicowanym wyglądem, oddającym dramatyczne napięcia zależne od zamierzonej narracji.

W scenie *Oddania hołdu świętemu Franciszkowi* przez przypadkowego przechodnia, który rozwinął pod stopami świętego tkaninę, odzwierciedlona została fasada starożytnej świątyni Minerwy w Asyżu, która potwierdza miejsce wydarzenia. Uczestnicy skupieni zostali w kompozycji Giotta symetrycznie, z dwu stron fasady. Z gestów tych elegancko ubranych osób wynika, że prowadzą ze sobą dialog, który pogłębia niezwykłość zdarzenia. Na głowach uczestników są konkretne nakrycia wskazujące na ich status społeczny. Giotto kreuje cielesność tak, aby oddać adekwatne do zdarzeń relacje. Sprzyja temu mimika twarzy, układ dłoni, tułowia oraz stóp. Pomimo że podczas pracy nad tą sceną potwierdzona jest aktywność pomocnika Giotta *Mistrza świętej Cecylii*, nie pomniejsza to faktu wypracowania postaci, które najprawdopodobniej wykonał sam artysta[19].

W scenie *Oddania płaszcza ojcu*, tym samym zrzeczenia się ziemskiego dziedzictwa, święty Franciszek unosi głowę ku górze, wskazując swój Dom i swojego Ojca. Ziemski ojciec Franciszka trzymając płaszcz syna, okazuje złość i niepohamowany gniew, o czym świadczą napięte mięśnie szyi, wychylona ku synowi cała postać. Najbliżsi z otoczenia zatrzymują go w porywie gniewu. W niemal idealny sposób wypracowane zostały gesty syna: uniesienie głowy i jednoczesne wznoszenie rąk przeciw gniewowi ojca. Ułożenie stóp współgra z ruchem głowy i ramion.

Głowa i stopy, to części ciała, które wykreślane były ze szczególnym pietyzmem w sztuce średniowiecznej. Giotto jednak, jak nikt do tej pory, potrafił nadać stopom jednolity ruch harmonizujący z całym ciałem: głową i korpusem. Adekwatnie do ciężkich, masywnych ciał są one duże, nieraz nawet większe aniżeli głowa, odsłonięte powyżej kostki, prezentują paradne, bogate sandały.

Malarz przedstawił fenomen ciała ludzkiego jako indywiduum, ale zarazem w kategoriach przynależności do ciała społecznego. Uzależnił poniekąd prezentację pojedynczych jednostek ludzkich od grup hierarchicznych, społecznych, również od nacji. Nie miejsce tutaj, aby rozpatrywać kreowanie przez Dantego pewnego „portretu" nacji italskiej. Z całą pewnością takie dążenia można wykazać u Giotta. Są klarowne tam, gdzie tworzył grupy, pośród których rozpoznaje się portrety takich osobistości, jak np. Dante, jak to potwier-

[19] T a r t u f e r i, dz. cyt., s. 26.

dza fragment fresku z capella del Podesta w Bargello we Florencji (1332-1337)[20]. Widoczne obok siebie, pięknie wyrysowane, wyraziste twarze, podobne w swoich modelach, w szczegółach fizjonomicznych, do nacji italskiej, pozwalają jednoznacznie rozpoznać twarz Dantego.

Malarz potrafił określić indywidualne różnice twarzy zakonników, humanistów, a także pasterzy. Podobnie, jak w omówionej powyżej charakterystyce osób dostojnych lub świętych, ciało jest w integralnym związku z ubiorem. Mistrz był bystrym obserwatorem mimiki i ruchów prostych ludzi–pasterzy. W scenie *Przybycie Joachima do pasterzy* w kaplicy Scrovegnich w Padwie dramaturgię tego wydarzenia wyreżyserował mistrz dzięki głowom i twarzom. Joachim z pochyloną głową, której ułożenie jest ściśle zgodne z całą obezwładnioną postawą, wyraża smutek wygnania ze świątyni. Tragizm i jednocześnie jego pokora nie byłyby w pełni czytelne, gdyby nie doskonale wypracowane zachowania pasterzy: niepewność, zdziwienie, porozumiewawcze spojrzenia, nieskrywana nieufność wobec przybyłego prosto ze świątyni wygnańca. Jedynie radość psa pasterskiego komunikuje pasterzom intencje jego przybycia na pustynię. Malarz modeluje głowy pasterskie w taki sposób, aby zaznaczyć prostotę ich pochodzenia i zachowania. Spłaszczone głowy nie mają nic z kształtu idealnego owalu. Okolone gęstą, ciemną czupryną kędzierzawych włosów zachodzących na niskie czoło oraz szyję mocno kontrastują z profilem szlachetnych rysów twarzy Joachima. Pełne jednak zróżnicowanie postaci w tym także twarzy, oddane zostało w postawach i ubiorach. Krótkie tuniki pasterzy odsłaniają łydki oraz stopy odziane w proste onuce.

W scenie *Snu Joachima*, podczas którego zjawia się anioł, właśnie twarze pasterzy, pomimo swojego znacznego zakrycia, manifestują widzenie obrazu sennego Joachima, śpiącego opodal przed wejściem do groty. Wraz z uniesionymi głowami wypracował mistrz całe postawy zatrzymanych w ruchu, zadziwionych pasterzy. Analogicznie ukazany został pasterz na fragmencie fresku przechowywanego w Galleria dell Academia we Florencji (1310-1314). To młody chłopiec wpatrzony w niewidocznego anioła[21]. Jego pełna zachwytu twarz wyraża autentyczny, nieskrywany zachwyt i zdziwienie. Pasterski ubiór zakrywa ciało, odsłaniając głowę i ciemną czuprynę. Twarz o pogrubionych rysach, szerokich wargach okolonych wąsem i krótką brodą, jest autentyczna w emocjach. Malarz w twarzach pasterzy odzwierciedlił bogactwo uczuć,

[20] Zastrzega się, że fresk ten był wykonany przez mistrza wraz z uczniami; T a r t u f e r i, dz. cyt., s. 151.

[21] Określany jako Giotto wraz z jego warsztatem uczniów; tamże, s. 100.

których nie musiał korygować z zasadami i regułami adekwatnymi do postaci oficjalnych.

Zasadę tę ukazują również sceny związane z Pasją Chrystusa. W Kaplicy Scrovegnich w scenie *Ukrzyżowania* cierpienie Maryi jest milczące, nie wyraża słów i gestów. Otulone błękitnym ubiorem sukni i płaszcza ciało jest bezwładne i omdlewające. Skupia na sobie płacz, głośne łkanie, wyrażane w otwartych ustach św. Jana Ewangelisty, kobiet oraz Marii Magdaleny. Postaci te oddają niczym niepohamowane cierpienie i ból.

Jeszcze większą skalę dramatyzmu przekazał Giotto (wraz z uczniami), w identycznej scenie Ukrzyżowania w kościele św. Franciszka w Asyżu, w bazylice dolnej (1314-1320). Szczególne znaczenie mają trzy postaci stojące w szeregu, dwie pierwsze mają nimby wokół głowy. Szereg ten rozpoczyna św. Jan ewangelista. Jest najwyższy wzrostem, obszerny płaszcz, zakrywający całą figurę, oraz skurczone pod brodą ręce, powiększają optycznie cielesną posturę najmłodszego ucznia. Za nim święta niewiasta wychyla głowę i tors ku Chrystusowi, odrzucając w bezwładzie ramiona do tyłu. Opadająca chusta odsłania jasne włosy i ucho. W zachwianej statyce, w nadmiernym pochyleniu, ujawnia się niemoc i cierpienie. Trzecia kobieta, najmniejsza wzrostem, pozbawiona nimbu, wyraża swoim ciałem największy, niekontrolowany żadnymi regułami ból. Przede wszystkim policzki tej młodej kobiety i usta są nabrzmiałe od płaczu, poddane deformacji i odkształceniu, pogłębiają stan fizycznego cierpienia. Takiej deformacji nie doznają twarze postaci ją poprzedzających. Zachowując piękno swoich fizjonomii oddają one cierpienie duchowe nie deformujące twarzy. Natomiast cała postawa trzeciej osoby w szeregu jest skurczona, wykrzywiona, chybotliwa, traci swoją statykę w nadmiernym pochyleniu. Zatem trzy *dramatis personae*, jak w greckim dramacie, stopniując uzewnętrznione cierpienie, ukazują jego aspekt duchowy i fizyczny, który w tej jedności skupił się w ciele Chrystusa na krzyżu.

Zupełnie niepohamowany krzyk bólu i rozpaczy wyrażają kobiety ukazane nad zmarłym Chrystusem we fragmencie fresków z kościoła św. Klary w Neapolu (1330-1333)[22]. Nastąpiło tutaj znaczne odkształcenie i zdeformowanie twarzy przez otwarte usta, napuchnięte policzki, przymknięte oczy. Twarz w swoim wyglądzie zatraca granice pomiędzy bólem a złością. Podkreślają to napięte skutkiem krzyku mięśnie szyi i uniesione bezwładnie dłonie.

[22] Wykonane przez Giotta wraz z jego uczniami (dz. cyt., s. 140).

W ten sposób przedstawione cierpienie niweluje granice pomiędzy cierpieniem duchowym, a bólem fizycznym. Jednak ten aspekt musimy w tym miejscu pominąć, ponieważ dotyczy on całego ciała, a nie tylko twarzy, czy głowy. Interesująca nas koncepcja głowy i twarzy adekwatna do sceny, łączy się również z miejscem usytuowania postaci. Krajobrazy skalne, architektura, nie pozostają neutralnymi scenami, wręcz przeciwnie, wzmagają napięcia dramatyczne wyrażone w twarzach. Dochodzimy zatem do sensu mistrzowskich kompozycji postaci-twarzy Giotta, który, zamiast form geometrycznych, idealnych, wprowadził realia. Drogę, jaką przebyć musiał w swoich przemyśleniach ten mistrz–uczony, wyznaczały także koncepcje filozoficzne, koncepcje, z którymi zapoznawał się w wysoce uczonych środowiskach, szczególnie podczas życia w Padwie.

PODSUMOWANIE

Bizantyńskie i wczesnośredniowieczne koncepcje wyobrażania ciała w sztuce, zwłaszcza interesująca nas głowa-twarz, bliskie były greckiej koncepcji ciała jako mikrokosmosu. W konsekwencji tego rozumienia ciało związane było z kosmosem, mając także odpowiedniki w części materii ciał niebieskich. Całym systemem kosmicznym i tym samym ludzkim, jak twierdzono, rządzą reguły i liczby, a te gwarantują idealną harmonię. Poglądy Platona i neoplatonizmu w dojrzałym stopniu określiły ów system, który przetrwał w teologii średniowiecznej i renesansowej, mając wpływ na rozumienie, tudzież wyobrażenia kształtu ciała w wizjach plastycznych. Na wzór kosmosu, w którym idealną formą jest kula, koło i krąg, również i ciało ludzkie posiada swoją najbardziej idealną formę, którą wyraża kształt głowy. Według platońskich idei to przede wszystkim głowa, mając idealną formę, panuje nad całym ciałem. Możemy w tym miejscu odwołać się jedynie do wybranych idei platońskich na temat ciała, które wynikały ze starszej, mitycznej tradycji, archaicznej myśli greckiej.

W terminologii greckiej ‘ciało’ odpowiadało pojęciu *soma*, w języku Homera termin ten oznaczał zwłoki. Czyli człowiek już nieżywy to – ciało. Wynika więc, jak to interpretują znawcy filozofii greckiej, że człowiek w archaicznej Grecji postrzegał swoje ciało jako jedność dopiero po śmierci. Wtedy to wszystkie członki, jak rozumiano, zostają scalone. W przeciwieństwie

do stanu śmierci, ciało ludzkie w stanie życia rozumiane było jako zbiór konkretnych członków odpowiedzialnych za odrębne funkcje życiowe[23].

Od piątego wieku Grecy zaczęli rozumieć ciało człowieka jako całościowo pojmowany, żywy organizm fizyczny, zbudowany wedle reguł i proporcji, wtedy to wyodrębniono w nim *psyche*. Ciało i dusza, jak przekazał Platon, to dwa człony stanowiące o istocie człowieczeństwa. Tę niezwykle rozbudowaną koncepcję o ciele i duszy w interpretacji Platona, szeroko analizowanej przez historyków filozofii, zmuszeni jesteśmy w tym miejscu ograniczyć do tezy zasadniczej o dualistycznej koncepcji ciała i duszy, która legła u podstaw ontologii i metafizyki[24].

W tym niezwykle skomplikowanym systemie relacji między duszą a ciałem, a następnie między poszczególnymi jego członkami, właśnie głowie nadał Platon zasadnicze znaczenie; zacytujmy fragment tekstu z Timajosa:

> Bogowie naśladowali okrągły kształt wszechświata, więc włożyli dwa boskie obiegi w ciało kuliste, które dziś głową nazywamy. To jest część ciała najbardziej boska i panuje nad wszystkim, co jest w nas. Jej to właśnie oddali bogowie na służbę całą masę ciała, którą zebrali licząc się z tym, żeby dzięki niej ciało mogło wykonać wszystkie ruchy, jakie istnieją [...] dali bogowie to ciało jako wózek i dali m u możność chodzenia[25].

Platon wyróżnił w głowie najważniejsze funkcje dla całego organizmu: funkcję wzroku, którą sprawują oczy i funkcję słuchu jaką mają uszy. Na temat oczu pisał:

> Wzrok według mego zdania jest dla nas przyczyną największego pożytku. Bo z obecnych myśli o wszechświecie żadna nie byłaby nigdy wypowiedziana, gdybyśmy ani gwiazd, ani słońca, ani nieba nie widzieli A tymczasem oglądanie dnia i nocy, miesiące i obiegi roczne wytwarzają liczbę i pojęcie czasu i od nich pochodzą badania nad naturą wszechświata [...] To właśnie ją nazywam największą wartością naszych oczu[26].

W odniesieniu do słuchu Platon wyjaśniał:

> [...] co do głosu i słuchu, nasze wywody będą podobne: bogowie obdarzyli nas nimi w tym samym celu i dla tej samej przyczyny. Nawet bowiem słowo było nam dane w tym samym

---

[23] G. R e a l e, *Corpo anima e salute. Il concetto di uomo da Omnero a Platone*, Milano: Cortina 2006.

[24] C. De V o g e l, *Ripensando Platone e il Platonismo*, Milano: Vita e Pensiero 1990.

[25] Za: R e a l e, dz. cyt., s. 111; por. P l a t o n, *Timajos Kritias albo Atlantyk*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 55 44d-e.

[26] R e a l e, dz. cyt., s. 110; por. P l a t o n, *Timajos*. W tym tłumaczeniu czytamy dalej: „wszystkim innym zmysłom zawdzięczamy dobra mniejsze", 47 b, s. 59.

celu; ono w wielkiej mierze przyczynia się do osiągnięcia go; to, co jest pożyteczne w tonie muzycznym, dali bogowie słuchowi ze względu na harmonię[27].

Owalny kształt głowy stał się synonimem idealnej formy oraz metaforą wszystkiego, co idealne w człowieku zarówno cielesnym, jak i duchowym. Głowa − *caput* stała się metaforą skondensowanego piękna i dobra ciała człowieka. Poprzez kształt formy okrągłej−owalnej oraz jedność, jaką stanowi ta forma, odniesiono ją do liczby 10. Rozwijana przez pitagorejczyków nauka o liczbie, przekazana średniowieczu głównie przez Jamblicha w jego *Zbiorze dogmatów Pitagorejskich*, utrwaliła pogląd za Pitagorasem, że „Wszystko jest podporządkowane liczbie, także [...] wszystkie rzeczy dostępne naszemu poznaniu uczestniczą w liczbie". Filolaos z Kortony wskazał na moc liczby dziesięć, jest ona „[...] potężną doskonałą, wszechdokonującą i łączącą życie boskie i ludzkie zasadą"[28].

Naukę o liczbie oraz idealnej formie rozwinął w chrześcijaństwie św. Augustyn, który łączył Ideę z Objawieniem[29]. Idee boskiego umysłu jako principium rzeczywistości zostały zrealizowane w harmonii stworzenia, które poznaje ludzki umysł. Wręcz sam „Byt ciała wyczerpuje się w jego cielesności i zorganizowaniu jego części podług liczby"[30].

Platońskie idee, wyjaśniające połączenie ciała ludzkiego z duszą, podejmowali liczni pisarze wczesnego średniowiecza zainteresowani ciałem ludzkim w relacji do ciał kosmicznych. Ten stosunek unaoczniały liczby, podobnie jak w muzyce. Według Boecjusza ciało ludzkie złożone jest z różnych części i elementów, które scala muzyka, ona porządkuje ciało i jest w ciele. Boecjusz wskazał, że w twarzy jest zmysł słuchu, który jest niezawodną drogą dotarcia do ludzkiej duszy. Połączył tym samym Platona idee boskie z harmonią duszy ludzkiej[31]. Koncepcja *musica humana*, mimo osłabienia jej znaczenia w koncepcjach antropologii późnego średniowiecza, np. Johannesa de Grocheo, zachowała jednak swoją tradycję dawnej interpretacji boecjańskiej, złączonej z koncepcją liczby. Figury owalu i koła, którym przypisano liczbę

---

[27] P l a t o n, *Timajos*, 47d, s. 60.

[28] J. W i d o m s k i, *Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia z ontologii liczby w starożytności i w średniowieczu. Z przedmową Władysława Stróżewskiego*, Kraków: Dialogikon 1996, s. 19.

[29] Tamże, s. 93.

[30] Tamże, s. 98.

[31] M. K o n i k, *Harmonia natury ludzkiej. (Musica Humana) u Boecjusza*, [w:] *Homo Viator. Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu*, red. M. Karas, Kraków 2009, s. 155-156.

jeden, stanowiły metafory doskonałego ciała, nad którym dominuje głowa jako doskonała jedność.

Platońskie koncepcje proporcji ciała w sztuce opisał Witruwiusz w swoim dziele *De Architectura. Libri Decem*. W księdze trzeciej w rozdziale pierwszym wyjaśnił znaczenie liczby 10 według Platona: „[...] również Platon uznał dziesięć za liczbę doskonałą, gdyż składa się ona z poszczególnych jednostek zwanych przez Greków monadami"[32]. Pisarz i architekt cyfrę 10 podniósł do symbolu, czyniąc z niej moduł dla idealnych proporcji ciała, ściśle rzecz biorąc głowy

> Przyroda bowiem w ten sposób stworzyła ciało ludzkie, że czaszka od brody do górnej części czoła i do korzeni włosów wynosi jedną dziesiątą długości ciała; podobnie jedną dziesiątą stanowi odległość od przegubu dłoni do końca średniego palca. [...] Jeśli idzie zaś o wymiary samej twarzy, to jedną trzecią stanowi odległość od brody do podstawy nosa, jedną trzecią nos od podstawy do środka między brwiami, trzecią część tworzy czoło, obejmuje odległość od środka między brwiami do korzeni włosów[33].

Predyspozycje głowy jako najważniejszego organu człowieka, miejsca dla mózgu i wszelkich predyspozycji fizycznych oraz intelektualnych, rozwinęła w średniowieczu szkoła w Salerno, jako główny ośrodek medyczno-przyrodniczy. Zanim rozwinęły się uniwersytety, właśnie tam podejmowano interpretacje antropologiczne w duchu arystotelesowskim. Ośrodek salerniański był wiodącym centrum medycznym w Europie. W dziełach Ursona z Salerno, z ostatniej ćwierci XII wieku, znalazło się wyjaśnienie ciała, a zwłaszcza mózgu, jako siedziby władz duszy[34]. Mózg jest także siedliskiem duchów ożywczych, jak opisywał tenże filozof za znanymi dziełami Galena, Nemezjusza z Emezy. W XII wieku podejmowano w Salerno analizy filozoficzne na temat ciała, które przejmuje działania duszy i natury. Teksty z Salerno rozpowszechnione były w środowisku Italii, a zwłaszcza w Padwie w XIII i XIV wieku. Wtedy to właśnie w mieście żył i pracował Giotto. Filozoficzna teoria człowieka, zawarta w tekstach salernitańskich, odeszła od symbolicznych interpretacji ciała i duszy w kategoriach liczby lub idei, które zachowały swoją aktualność wśród neoplatoników. Teraz podejmowano dyskurs nad

---

[32] W i t r u w i u s z, *O architekturze Ksiąg Dziesięć*, z tekstu łacińskiego przeł. K. Kumaniecki, Warszawa: PWN 1956, s. 44.

[33] Tamże, s. 43.

[34] B. R a c z y ń s k a, *Filozoficzna teoria człowieka w głównych traktatach salernitańskich (Afforismi cum Glosulis Ursonis Salernitani*; *Quaestiones Nicolai Peripatetici)*, „Acta Mediaevalia" 9(1997), s. 35.

ciałem w funkcjach fizycznych, które łączą się z duchowymi. Giotto, wyrastając z bizantyńskiej tradycji obrazu oraz jej głęboko religijnej podstawy teologicznej, dochodził do poglądów na temat ciała i fizycznych jego uwarunkowań, jakie rodziły się w nowoczesnym, jak na owe czasy środowisku intelektualnym Padwy XIV wieku. Tutaj też poznał i zaprzyjaźnił się z Piotrem d'Abano, mającym wpływ na wizualne dokonania mistrza[35]. W konsekwencji to on właśnie, podjął w swoim malarstwie przejście od metafory i symbolu do realiów w kształtowaniu głowy i twarzy.

BIBLIOGRAFIA

C h a s t e l A., Il gesto nell arte, Ed. Liana Levi, „Economia laterza", Roma–Bari 2002.

C o u r t i n e J.-J., H a r o c h e C., Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku, przekł. T. Swoboda, Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria 2007.

D a l m a s s o V., L'image du corps dans la peinture toscane (v.1300-v.1450), Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006.

D i d i - H u b e r m a n G., L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Paris: Ed. Gallimard 2007.

D i d i - H u b e r m a n G., Fra Angelico. Dissemblance et Figuration, Paris: Flammarion 1990.

D o b r z e n i e c k i T., Codex Aureus, Warszawa: PWN 1977.

J u r g i s B a l t r u s a i t i s, Le Moyen Age fantastique. Antiquites et exotismes dans l art gotique, Paris: Armand Colin 1955.

K o n i k M., Harmonia natury ludzkiej. (Musica Humana) u Boecjusza, [w:] Homo Viator. Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu, red. M. Karas, Kraków 2009, s. 155-156.

L a n e y r i e - D a g e n N., L'invention du corps. La representation de l'homme du Moyen Age a la fin du XIX siècle, Paris: Flammarion 2005.

M a z u r c z a k U., Ciało i jego cień. Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim, „Ethos" 2008, nr 82-83, s. 128-146.

M a z u r c z a k U., Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej, [w:] Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego SDB, „Roczniki Humanistyczne" 54-55(2006-2007), z. 3, s. 157-180.

[35] J. T h o m a n n, *Pietro d Abano on Giotto*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 54(1994), s. 238-241.

M a z u r c z a k U., Representation of the Human Body in Romanesque Italian Painting. Realism or Stylistic Ornamentation, [w:] Księga Pamiątkowa dla Księdza Profesora Stanisława Kobielusa, Warszawa 2010.
P l a t o n, Timajos Kritias albo Atlantyk, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986.
R a c z y ń s k a B., Filozoficzna teoria człowieka w głównych traktatach salernitańskich (Afforismi cum Glosulis Ursonis Salernitani; Quaestiones Nicolai Peripatetici), „Acta Mediaevalia" 11(1997), s. 35.
R e a l e G., Corpo anima e salute. Il concetto di uomo da Omnero a Platone, Milano: Cortina 2006.
S c h e f o l d K., Die Bildnisse der antiken Dichter Render und Denker, Basel 1943.
S c h o n b o r n Ch., A Sua immagine e somiglianza, Torino: ed. Parole e Silenzie 2007.
T a r t u f e r i A., Giotto, Giunti, Prato: ed. Prato 2007.
T h o m a n n J., Pietro d'Abano on Giotto, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 54(1994), s. 238-241.
W i d o m s k i J., Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia z ontologii liczby w starożytności i w średniowieczu, przedm. W. Stróżewski, Kraków: Dialogikon 1996.
W i t r u w i u s z, O architekturze Ksiąg Dziesięć, z tekstu łacińskiego przeł. K. Kumaniecki, Warszawa: PWN 1956.
W o o d I. N., Categorising the cynocephali, [w:] Ego Trouble. Authors and Their Identtities in the Early Middle Ages, hrsg. R. Corradini, M. Gillis, Wien 2010, s. 125-136.
De V o g e l C., Ripensando Platone e il Platonismo, Milano: Vita e Pensiero 1990.

SPIS ILUSTRACJI

1. Duccio, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, za: E. C a r l i, *Duccio a Siena*, Documenti d'Arte, Novara: Istituto de Agostini 1980, s. 30.
2. Duccio, *Obmycie stóp apostołom*, tamże, s. 33.
3. Duccio, *Madonna z Dzieciątkiem*, detal, tamże, s. 26.
4. Duccio, *Modlitwa Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym*, tamże, s. 35.
5. Giotto, *Krzyż malowany*, (1315-1320), detal, Florencja, Kościół Ognissanti, za: A. T a r t u f e r i, *Giotto*, Vita d'Artista, Milano: Giunti Editore S.p.A. 2007, s. 116.
6. Giotto, *Zatwierdzenie reguły św. Franciszka*, fresk w kościele górnym św. Franciszka w Asyżu, tamże, s. 33.
7. Giotto i jego warsztat, portret Dantego, tamże, s. 151.
8. Giotto i jego warsztat, *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa*, fragment fresku z kościoła św. Klary w Neapolu, tamże, s. 140.

THE HEAD-FACE BODY METAPHORS IN SELECTED PAINTININGS BY DUCCIO AND GIOTTO

S u m m a r y

The body and carnality in art, especially in the Middle Ages, have been researched widely over the past decade. The list includes, among others, such seminal works as those by V. Dasen, J. Wilgaux, N. Laneyrie-Dagen, G. Didi-Huberman, J. J. Courtine, C. Haroche. Also, the author of this paper has published on the topic. As a research problem, the body is not limited to the issue of nakedness. Neither is it reducible to the question of the general conception of painting the body – whether human or divine, and whether it matches the classical conception (that assumes some ideal reproduction of the body, in harmony with proportions and with the human nature) or not. Medieval art betrays deliberate deformations from the classical canon. Some of them have been named styles, when an artist was said to have purposefully transgressed the classical conception. Other distortions have been pronounced failures to properly artistically reconstruct the human body, due to the lack of proper education in Antique classical art.

The way in which the body is reconstructed artistically implies its role in the composition as a whole, including the relation between the painted figure to the other people presented in the painting (accompanying persons or random witnesses of a scene). It was the logic of the content that dictated the fashion in which divine and human figures were presented. This convention was also of use in presenting the head-face element as the most important body part. It was the head and the face where the content and the symbolic message, along with all body-related metaphors, were cumulated. The off-side figures and the passers-by were depicted in their individual, natural portrayals and were not bound by the artistic or dogmatic convention or message. These variations in the way in which the head-face element was artistically reconstructed in paintings are discussed and illustrated with the use of a selection of works by Duccio and Giotto.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: ciało, cielesność, uczucia, wrażenia, fizjonomia.

Key words: body and carnality, feelings and emotions, sensations, physiognomy.

1. Duccio, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, za: E. C a r l i, *Duccio a Siena*, Documenti d'Arte, Novara: Istituto de Agostini 1980, s. 30.

2. Duccio, *Obmycie stóp apostołom*, tamże, s. 33.

3. Duccio, *Madonna z Dzieciątkiem*, detal, tamże, s. 26.

4. Duccio, *Modlitwa Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym*, tamże, s. 35.

5. Giotto, *Krzyż malowany,* (1315-1320), detal, Florencja, kościół Ognissanti,
za: A. T a r t u f e r i, *Giotto. Vita d'Artista*, Milano: Giunti Editore S.p.A. 2007, s. 116.

6. Giotto, *Zatwierdzenie reguły św. Franciszka*,
fresk w kościele górnym św. Franciszka w Asyżu, tamże, s. 33.

7. Giotto i jego warsztat, portret Dantego, tamże, s. 151.

8. Giotto i jego warsztat, *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa*,
fragment fresku z kościoła św. Klary w Neapolu, tamże, s. 140.