

SCENA RELIGIJNA WOBEC REALIZMU. PORTRET WOTYWNY I PORTRET UKRYTY W OBRAZIE „OPLAKIWANIE” Z KOŚCIOŁA ŚW. KATARZYNY W BRANIEWIE

„Pomyślmy więc w taki sposób: niech każdy z nas żyjących ludzi, będzie niby jakimś takim cudeńkiem, jak to są takie przemyśle zabawki, sporządzonym przez bogów gwoli ich uciechy czy też w poważnym celu – bo tego nie wiemy zaiste – wiemy natomiast, że nasze uczucia, jakby znajdujące się wewnątrz nad drucziki czy sznurki, szarpią nas to tu, to tam, a ponieważ przeciwne są sobie wzajemnie, w przeciwne ciągną nas strony, do przeciwnych czynności, w dziedzinę cnoty lub nieprawości”¹.

Powyższy fragment z I Księgi *Praw* Platona jest najwcześniejszym tekstem opisującym świat jako teatr, z ludźmi-marionetkami stworzonymi przez Boga. O idei „*theatrum mundi*” pisali później m.in. Plotyn, Cyceon, Seneka, Marek Aureliusz, Boecjusz, św. Augustyn, Jan z Salisburys, Juan Luis Vives, Erazm z Rotterdamu², a przede wszystkim grupa pisarzy i filozofów barokowych³.

Odbieranie rzeczywistości, realności jako wielkiej sceny nader naturalnie przeniosło się z literatury w sferę ikonograficzną, która jeszcze intensywniej pozwalała wyrazić symboliczną inscenizację. Przestrzeń dzieła sztuki umożliwia szczególnie postaci portretowanej przeobrażenie się w kogoś lepszego, doskonalszego, znakomitszego, co ważne ów proces przekształceniowy dotyczył zarówno epicko rozbudowanych scen religijnych, jak i „portretów w przebraniu”, w których portretowani „odgrywali” rolę mitologicznych bogów, ludowych bohaterów czy świętych. „Oplakiwanie” z Braniewa należy do tych realizacji artystycznych, które doskonale wpisują się w fenomen dzieła „zainfekowanego” ideą „*theatrum mundi*” i to zainfekowanego niejako na dwóch po-

* Dr Jowita Jagła – Uniwersytet Łódzki, Katedra Historii Sztuki.

¹ Platon, *Prawa*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1997, s. 44.

² Zob. I. Kąkolewski, *Melancholia władzy. Problem tyranii w europejskiej kulturze politycznej XVI stulecia*, Warszawa 2007, s. 118-120; 154-160.

³ J. Kotarska, *Topos „Theatrum Mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław-Warszawa-Kraków- Gdańska-Łódź 1984, s. 146-156.

ziomach. Oprócz dramatycznej sceny łączącej w sobie ikonografię *Zdjęcia z Krzyża* i *Oplakiwania*, obraz ten posiada co najmniej kilka symbolicznych ujęć portretowych, dwa z nich, portret wotywny fundatora i ukryty portret artysty, stanowią swoistą dominantę.

„Oplakiwanie” z kościoła św. Katarzyny w Braniewie, powstałe w II połowie XVI w.⁴ należy do ujęć potężnych, gęstych, tłumnych, wypełnionych gestem, spojrzeniami, a nade wszystko obezwładniających widza straszliwą anatomią Chrystusa. Przez zagęszczenie kompozycji, wyrazistość i szczególnie turpizm ukazanych postaci oraz atletyczną muskulaturę nagich ciał, obraz zdaje się nie tylko ulegać wpływom niderlandzkim⁵, ale nade wszystko niemieckim. W obrazie tym, jak w magicznym zwierciadle odbijają się dzieła XV-wiecznych artystów cechowych, jak np. „Ukrzyżowanie” Mistrza Norymberskiego (1498 r.) z udratyzowanymi, inspirowanymi misteriami tłumnymi ujęciami, jak i prace renesansowych manierystów, bezkompromisowych, brawurowych twórców, takich jak Albrecht Altdorfer, Manuel Deutsch czy Łukasz Cranach⁶.

Szczególną rolę odgrywa tutaj symbolika ciała, zarówno ciał dwóch łotrów z muskulaturą połamanych ud, ale przede wszystkim ciała samego Chrystusa. Trupio biała, wręcz śnieżno błyszcząca struktura skóry broczącej krwią, bezwładność, ciężar nóg i rąk, wreszcie trudne do pominięcia spojrzenie umarłego, a jednak jakby dopiero konającego Chrystusa, przerażają i każą szukać inspiracji w anatomiczno-pesymistycznych ujęciach, które odważnie przełamywały schemat obrazowania upodłonego Boga (od „Martwego Chrystusa” Andrei Mantegni (1480 r.) zastygłego w cichej, mrocznej kostnicy⁷, przez Chrystusa Matthiasa Grünewalda z Ołtarza w Isenheim (1512-1515 r.) wyprzedzającego XX-wieczne wizje Francisa Bacona – Chrystusa który jest fragmentem mięsa, żywą tkanką poniżenia, aż po rozkładającego się, zdobnego w trupią poświatę „Chrystusa w grobie” Hansa Holbeina (1521 r.). Ten ostatni Chrystus używając słów J. Kristevy „pozostawiony bez obietnicy Zmartwychwstania”⁸, wywoływał niezwykle wrażenie na odbiorcach przez kolejne stulecia, m.in. na F. Dostojewskim – w *Idiocie* książkę Myszkina stwierdza poruszony jednoznacznie, iż jest to obraz, od którego wierzący może stracić wiarę! Chrystus Holbeina jest też w istocie swej genialnym przykładem renesansowego dyskursu o ciele, jak za-

⁴ Obraz pochodzi z kościoła św. Mikołaja we Fromborku, J. Bosko, J. M. Wojtkowski, *Dziedzictwo historyczno-artystyczne Archidiecezji Warmińskiej. Zabytki ruchome*, Olsztyn 2011, s. 73.

⁵ A. Rzempoluch, *Sztuka na Warmii w czasach Hozjusza i Kromera*, w: *Kardynał Stanisław Hozjusz (1504-1579). Osoba, myśl, dzieło, czasy, znaczenie*, Olsztyn 2005, s. 343.

⁶ „Ukrzyżowanie” z ołtarza św. Floriana, 1511-1515 r., Albrecht Altdorfer; „Ukrzyżowanie” ok. 1500 r., Łukasz Cranach; miedzioryt „Ukrzyżowanie”, 1502 r., Łukasz Cranach.

⁷ Obraz Mantegni miał ogromny wpływ na świecką ikonografię anatomiczną, N. Middelkoop, *De Anatomische les Van Dr. Deijman*, Amsterdam 1994, s.13.

⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 111.

uważa Hans Belting „(...) przedstawia ciało, które utrzymuje niepewną równowagę między anatomiczną figurą i apolińskim ideałem”⁹, albowiem „renesansowy obraz ciała ulega polaryzacji na dwie skrajności: anatomiczną figurę i posąg rozumiany jako sztuka ciała z ducha geometrii”¹⁰.

Odrażający fizjologicznie, upodlony anatomicznie, tragiczny Chrystus z „Opłakiwania” z Braniewa i akt jego pożegnania stają się pełną ekspresji zainscenizowaną przestrzenią dla portretu kardynała Stanisława Hozjusza, który ufundował ów obraz w bliżej nieokreślonej intencji wotywniej¹¹. Wota (od słów „votum” – ślub i „vovere” – ślubować, ofiarować) stanowiły obiekty szczególne, składane Bogu/świętym w podzięcie lub w nadziei na nią, nie upamiętniały ogólnego dziękczynienia, ale dziękczynienie konkretne, osobiste¹². Funkcjonowały w obszarze sakralno-społecznym jako ujęte w kształt i materiał znaki wyrzeczenia, straty podjętej w imię większej korzyści, były substytutem własnej osoby¹³ – ofiarowywano część, by ocalić całość¹⁴. Powszechność praktyki wotywniej nakazuje widzieć w niej „religię wotywną”, czyli „szczególną postać pobożności” praktykowanej w ramach religii starożytnej a później chrześcijańskiej¹⁵. Wota malowane określane jako *Votivbild*, *Votivtafel*, *Tafel*, *milagro*, *tabula votiva* powstały niemalże jednocześnie w Italii i krajach niemieckich w wieku XV¹⁶. Już w tym stuleciu wykształciły się główne typy obrazów wotywnych: przedstawienia ukazujące fundatora adorującego świętą istotę, przedstawienia z fundatorem „zalegającym” w łóżku, przedstawienia narracyjno-epickie ukazujące kalejdoskop ludzkich nieszczęść, kataklizmów i katastrof.

Dla naszych rozważań istotny będzie pierwszy typ przedstawień, w którym stałym elementem obrazowym staje się próba zaprezentowania wzajemnych relacji między sferą niebiańską a ziemską reprezentowaną przez fundatorów. Początkowo sfera *sacrum* i *profanum* zostaje dość nieudolnie oddzielona – fundatorów przedstawiano bądź w bliżej nieokreślonym pejzażu, bądź (co jest częściej spotykane) w niesprecyzowanej, surrealistycznej przestrzeni. Tak skonstruowany schemat przeobraził się w kolejnych stuleciach w formułę ukazującą nierzadko anonimowych wotantów, zastygłych na klęcznikach w przestrzeni kaplicy czy w wiejskim pejzażu, złączonych

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 126.

¹⁰ Tamże.

¹¹ A. Rzempoluch, op. cit., s. 342.

¹² D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, 2005, s. 139.

¹³ W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski, Kraków 2007, s. 58.

¹⁴ W. Burkert, *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*, tłum. L. Trzcionkowski, Kraków 2006, s. 60.

¹⁵ W. Burkert, *Starożytne kultury*, op. cit., s. 57.

¹⁶ J. Jagła, *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między sacrum i profanum w sztuce wotywniej Polski Centralnej*, Warszawa 2009, s. 68.

kaplicy czy w wiejskim pejzażu, złączonych organicznie z inskrypcją „ex voto” lub stwierdzeniem „pewna osoba w trudnym położeniu zaręcza”¹⁷. Odczuciem, które narzuca się podczas oglądania malowanych obrazów wotywnych, jest szczególne doznanie pewnej sztuczności, afektowanego skupienia i gestu, wreszcie teatralności. Świat staje się sceną, na której ludzkie wydarzenia przybierają feralny obrót (choroby, pożary, powodzie, wypadki, okaleczenia, utrata członków rodziny), jak zaprogramowany spektakl dzieją się na świecie, kreując ludzki los. Ową teatralność łatwiej było oczywiście uzyskać w obrazach reje-strujących rzeczony kataklizmy, ale także w pierwszym typie malowanych wotów bywa ona silnie zaakcentowana. Elementem dramaturgicznym, który wzmagał sceniczną dekorację ikonografii wotywniej była kotara, funkcjonująca już w średniowiecznym malarstwie religijnym jako symbol strefy granicznej; kotara wyklucza, zamyka, osłania, tworzy „sanctissimum – miejsce najświętsze”¹⁸. Ciężka, niekiedy zdobna we frędzle kotara, pojawiająca się w wotach nowożytnych, była obciążona dawną symboliką, ale funkcjonowała również jako motyw czerpany wprost ze scenografii teatru barokowego¹⁹, w ten sposób przeistaczała daną scenę w spektakl ukazywany wiernym/widzom. Akt modlitewny czy scena narracyjna stawały się zdarzeniem, które nie odbywa się w miejscu dowolnym, ale na scenie wielkiego teatru Boga²⁰. W ten sposób „in-scenizowany” akt zawierzenia nie wydawał się zwyczajny, ale nadzwyczajny, przenosił się w przestrzeń cudowną. Kotara tworzyła ramę, przez którą przenikała prośba modlitewna.

Jednakże teatralną odświętność i manierystyczny nastrój aktu zawierzenia istotnie świętej uzyskiwano również omijając artefakt w postaci kotary. W wotach malowanych, które stanowią w pewnym sensie mutację typu pierwszego, fundator w dalszym ciągu adoruje święte istoty powierzając im swoje błagania czy dziękczynienie, ale ten typ obrazów ujmował obszar *sacrum* znacznie rozległej. *Sacrum* objawiało się w obrazie poprzez rozbudowaną scenę religijną – najczęściej była to *Sacra Conversazione* bądź scena pasyjna (*Ukrzyżowanie, Oplakiwanie*).

Co istotne także w tej grupie obrazów wotywnych można dokonać szczególnego podziału, w zależności od postawy fundatora, który – według

¹⁷ F. Baer, *Votivtafel-Geschichten*, Rosenheim 1976, s. 158, 164-165.

¹⁸ A. S. Labuda, *Problemy ikonografii i funkcji wrocławskiego obrazu „Madonna w komnacie”*. *Z zagadnień recepcji malarstwa niderlandzkiego w Polsce w XV wieku*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*. Warszawa, 1-4 grudnia 1976, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 338.

¹⁹ N. Gockerell, *Bilder und Zeichen der Frömmigkeit: Sammlung Rudolf Kriss*, München 1995, s. 121.

²⁰ A. Gutzer, *Votivtafeln. Bildzeugnisse von Hilfsbedürftigkeit und Gottvertrauen aus der Loreto kapelle in der Wallfahrtskirche zu Oggersheim*, Oggersheim 1991, s. 14.

A. S. Labuda – mógł być przedstawiany podczas zwykłej modlitwy, w trakcie uważnego oglądania sceny religijnej i w momencie doznawanej wizji.

Typ pierwszy przedstawia wotantów/fundatorów uczestniczących w scenie religijnej tylko poprzez akt modlitwy. W ujęciach tych daje się odczuć zawsze pewną izolację w stosunku do osób świętych, zaś sami fundatorzy są jawnie i ostentacyjnie zwrócenii ku widzowi („Obraz wotywny”, Malarz Śląski (?), poł. XVI w., zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie)²¹. Typ drugi ukazuje fundatorów jako wzór pobożności, aktywnie uczestniczących w religijnym wydarzeniu, zachęcających do czynnej wiary przez kontemplację i przyglądanie się obszarowi *sacrum*; klasyczny przykład stanowi gdański obraz rodziny Ferberów z ok. 1500 r., w którym cała familia przeżywa misterium sceny *Ecce Homo*. Jan Ferber (protegowany św. Andrzeja) i Barbara Ferber z córką klęczą na łące pełnej ziół, trzymając w dłoniach różańce. Mistyczny nastrój sceny wzmagają banderole z napisami: „Ne reminiscaris domine delicta mea” („Nie wspominaj Boże moich grzechów”, zob. Tb 3,3) – od strony Jana, „Iesu fili David miserere mei” („Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną”, Mk 10, 47; Łk 18,38) – od strony Barbary, oraz „Domine si vis potes me mundare” („Panie, jeśli chcesz, możesz mnie oczyścić”, Mt 8,2; Łk 5,12) – od strony córki²².

W typie trzecim fundator zostaje włączony i wyłączony z przedstawienia religijnego: jest nieobecny w realnej, obecny za to w innej rzeczywistości. To znaczy: widzi oczyma duszy, doznaje wizji. Dość często w ujęciach takich fundator jawi się samotnie, bez pozostałych członków rodziny, bowiem wizja jest przywilejem jednej osoby i nie jest zjawiskiem wielokrotnym. Tego typu samotne, głębokie przeżycie religijne w oderwaniu od świata realnego jest udziałem aptekarza Tomasza w obrazie wotywnym z ok. 1400 r. autorstwa Jana z Nysy²³. Między aptekarzem a jego patronem św. Tomaszem wije się banderola ze słowami Psalmu 50 „[m]iserere mei deus secun[um]” („Zmiłuj się nade mną Boże”)²⁴. Podobnie głęboko duchowe ujęcie fundatora zdaje się być obecne na toruńskim obrazie „Biczowanie” z ok. 1495 r. (obecnie Muzeum Diecezjalne w Pelplinie). Centrum kompozycji tworzy drastyczna scena *Biczowania* z postaciami „wirującymi” wokół upodłonego Chrystusa, w prawym rogu widnieje skupiona postać fundatora i falująca wstęga ze słowami „Erravi sicut ovis que perierat – require servum tuum” („Błądziłem jak owca, która zginęła,

²¹ B. Steinborn, A. Ziemia, *Malarstwo niemieckie do roku 1600. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 2000, s. 332-335, il. 81.

²² T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 147-148; A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV wieku*, Warszawa 1979, s. 216.

²³ *Malarstwo gotyckie w Polsce. Katalog zabytków*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 201.

²⁴ J. Kalinowska, *Brat Jan z Nysy malarz krakowski z wieku XVI*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, 4, s. 372.

que perierat – require servum tuum” („Błądziłem jak owca, która zgineła, odnajdź sługę swego”)²⁵.

Wracając po długiej dygresji do „Opłakiwania” z Braniewa, widać wyraźnie, że obraz ten reprezentuje drugi typ przedstawienia z fundatorem aktywnie zaangażowanym w religijne zdarzenie. Kardynał Hozjusz w wiadomej sobie intencji funduje obraz, jednocześnie staje się czynnym uczestnikiem sceny. Dotykając refleksyjnie siwej brody, boleje nad śmiercią Chrystusa, stając się nie tylko niemym świadkiem wydarzeń, ale wzorem osoby duchownej, skupionej na tajemnicy Męki Pańskiej.

„Opłakiwanie” z Braniewa jest obrazem fascynującym, bowiem artysta pokusił się o portretowość wielu postaci, co świadczy o ich randze i roli jaką musieli odgrywać w życiu kardynała. Wśród tych wszystkich, ciekawych i ciekawskich, ale nie ma co ukrywać często nieurodzivych „bytów”, wyróżnia się mężczyzna o obliczu równie szlachetnym, co oblicze kardynała Hozjusza – jest to postać stojąca tuż za Hozjuszem, ubrana w żółty kaftan, odwrócona od sceny i spoglądająca tajemniczo w kierunku widza, postać, którą niewątpliwie możemy identyfikować z artystą.

W „autoportrecie twórca przedstawia siebie w określonej chwili swego życia (...) wszystko (...) jego ciało, jego postawa, jego mimika, jego gesty, jego strój – stanowi wytwór całych poprzednich dziejów jego życia, wszystkich jego przeżyć i przeżyć (...)”²⁶. Co jednak ważne, istotny był również kontekst historyczno-społeczny, w jakim obraz powstawał, epoka, zależności międzyludzkie oraz rola i funkcja artysty w tymże społeczeństwie. W wiekach średnich artysta był przede wszystkim rzemieślnikiem, członkiem cechu, działającym w ramach tegoż i według zadań, które mu cech narzucał. Bycie artystą wcale nie czyniło człowieka kimś wyjątkowym, do cechów malarskich należeli często przedstawiciele innych zawodów, np. papiernicy, kowale, aptekarze czy złotnicy. Dopiero swoista rewolucja społeczna mająca miejsce w Italii i Niemczech w wieku XV, zachwyt nad światem, pociąg do sfery intelektualnej, gloryfikacja indywidualizmu, pozwoliły na szczególną odmianę postrzegania zawodów artystycznych, co odbiło się również na funkcji jaką zyskał autoportret. Trzeba jednak zaznaczyć, iż ów proces wyzwalał się twórców z ciasnych ram cechowych i ciasnych ram społecznych trwał bardzo długo i postępował bardzo powoli szczególnie na Północy Europy.

Wzrost świadomości artystów, wzrost ich roli społecznej, doprowadził do niezwyklej eksplozji autoportretów, przy czym przez długi czas były to głównie tzw. „autoportrety ukryte”, w których artysta wcielał się w role świętych postaci

²⁵ J. Pasierb, *Pelplin i jego zabytki*, Warszawa-Pelplin 1993, s. 104; R. Ciecholewski, *Skarby Pelplina*, Pelplin 1997, s. 155-156.

²⁶ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 10.

czy bohaterów biblijnych²⁷. Był to przebiegły sposób czy też ubezpieczenie się na ewentualne posądzenie artysty o chęć wywyższenia się, czy złożenia hołdu samemu sobie. Zbyt oczywiste i jawne ukazanie własnej osoby i zaliczenie siebie do elity społecznej mogło być odebrane jako akt pychy, łączący się z odrzuceniem tak ważnej w chrześcijaństwie cnoty pokory²⁸. By obejść podobne zarzuty, trzeba było stworzyć przemyślnie zamaskowanie, zawoalowanie, kreację, jednocześnie – jak podkreślał M. Wallis – „nadając świadomie jakiejś postaci własne oblicze artysta zespala się jak gdyby z tą postacią, staje się nią: tak jak aktor staje się na przeciąg paru godzin osobą, którą gra na scenie”²⁹. Artysta zespalał się w ten sposób z kimś ważnym, znakomitszym, doskonałym, z jakimś wzorem osobowym³⁰. Artysta łączył „ja” rzeczywiste przynależne mu z „ja” zapożyczonym od innych³¹, co trzeba przyznać stanowiło zabieg nader niezwykle, wręcz magiczny – artysta nie przestając być sobą stawał się kimś innym – zyskując znaczenie, godność, szlachetność.

Identyfikacja ze świętą osobą często nie była przypadkowa³². Jedną z postaci, w którą XV i XVI-wieczni artyści wcielali się z ochotą był orędownik gildii malarskich – św. Łukasz. Pierwszym artystą, który zaprezentował siebie pod postacią św. Łukasza był Robert Campin, pomysł ów przejął Roger van der Weyden, który w pracy z ok. 1435 r. obdarzył własnym wyglądem świętego szkicującego w pozie przykłękania pozującą mu Madonnę. Scena odbywa się w komnacie ukazującej nieodległy *hortus conclusus* i widok dalekiego miasta prawdopodobnie Brukseli. W pokorze choć w orbicie emanacji przestrzeni cudownej artysta prezentuje siebie w momencie doznania łaski bliskości bóstwa. Van der Weyden porównuje siebie z najznakomitszym ze wszystkich malarzy św. Łukaszem³³, jest to więc nie tyle porównanie co zrównanie – odważne zrównanie w talencie i godności wykonywanego zawodu³⁴.

Wymarzoną scenografię dla „bycia” i „nie bycia” sobą artyści tworzyły również popularne wydarzenia staro i nowotestamentowe, a także ikonograficzne epizody z życia wielu świętych, nie tylko św. Łukasza. Artyści „zajmują”

²⁷ Proces ten funkcjonował od wczesnego średniowiecza aż do późnych czasów nowożytnych, J. Jagla, *Sainthood as a Universal Ideal of an Artist. Self-Portrait „In Disguise” in the European Art of the 7th-17th Centuries*, „Art Inquiry” 2004, VI, s. 243-255.

²⁸ M. Wallis, *Preautoportret złotnika Konrada (z badań nad dziejami autoportretu w Polsce)*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1951, 2, s. 20-21.

²⁹ M. Wallis, *Autoportret ukryty*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, 1, s. 97.

³⁰ Tamże, s. 97.

³¹ J. Guze, *Twarze z portretów*, Warszawa 1964, s. 119.

³² W. Sztaba, *Portret*, Warszawa 1976, s. 57.

³³ J. Guze, op. cit., s. 16.

³⁴ W podobny sposób prezentowało siebie wielu artystów, m.in. Mistrz ołtarza Augustiańskiego z Norymbergii, 1487 r., Manuel Deutsch w obrazie z 1515 r., Herman Rode w pracy z 1484 r.

w tychże ujęciach istotną funkcję, aktorsko kreują rolę, uczestniczą w fundamentalnych wydarzeniach religijnych, jest im dane być tam i doświadczać przeżyć, które dla zwykłych wiernych stanowiły obrazowo-duchowy topos. Vit Stwosz zamieścił jeden ze swoich autoportretów w kwaterze „Ukrzyżowania” Ołtarza Mariackiego (1477-1489), gdzie jako setnik z twarzą o wyrazistym profilu staje się świadkiem straszliwych cierpień Chrystusa, zamyślonym nie tylko nad sensem *Pasji*, ale nad własnym życiem (jakby w przeczuciu bliskich nieszczęść)³⁵. Równy talentowi rzeźbiarskiemu Vita Stwosza, Tilman Riemenschneider w płaskorzeźbie ołtarza z Creglingen (1505/1510 r.) uczynił siebie jednym z członków starszyny świątynnej zasłuchanej w słowa dwunastoletniego Jezusa; artysta jest uczonym, który niemalże doznaje wizji przyszłej śmierci dziecięcego jeszcze proroka. Riemenschneider jest też autorem jednego z najpiękniejszych późnośredniowiecznych wyobrażeń Nikodema³⁶. W „Opłakiwaniu” z Maidbrunn (1519/1523 r.) Nikodem, czyli Riemenschneider, stoi wprost pod krzyżem, przybrany w XVI-wieczny strój mieszczański. Poruszony tajemnicą śmierci przyciska do piersi puszkę z drogocennym balsamem. Stoi pośrodku sceny *Opłakiwania* jakby wyrastał z umęczonego ciała Chrystusa i sam uczestniczył w doświadczeniu bólu przekraczającego fizyczność. Nie sposób wymienić choćby części tylko sztandarowych przykładów „autoportretów ukrytych”, które stały się trwałym elementem twórczości Matthiasa Grünewalda, Hansa von Kulmbach, Albrechta Dürera i wielu innych.

Autor „Opłakiwania” z Braniewa pozwala sobie na wyjątkowo dumny gest umieszczenia własnej podobizny zaraz za kardynałem, fundatorem i zleceniodawcą obrazu, najważniejszym z ukazanych nie testamentowych bohaterów dzieła. Co jednak istotne, typ „portretu ukrytego”, którym posługuje się autor „Opłakiwania”, nieco różni się od przedstawionych wyżej przykładów, gdyż artysta nie zmusza się do „przymiarki” kostiumu kogoś obcego. Jest sobą, choć dane mu jest być uczestnikiem śmierci Chrystusa, taka kreacja nie jest niczym nowym, stanowiła naturalną konsekwencję rozwoju „portretu w przebraniu”. Jeśli malarz/rzeźbiarz nie przedstawiał siebie wprost w czynnym akcie uczestnictwa w scenie religijnej, to był jej szczególnym świadkiem, objawiał się „wśród asystencji” w bardziej tłocznych kompozycjach. Domenico Ghirlandaio we fresku „Św. Franciszek wskrzesza dziecko” z kościoła Św. Trójcy we Florencji (ok. 1485) ukazuje siebie z boku sceny wśród obywateli

³⁵ T. Dobrowolski, *Wit Stwosz Ołtarz Mariacki*, Kraków 1985, s. 91. Artysta przedstawił siebie również w scenie Ostatniej Wieczery w epitafium Pawła Volckamera z 1499 roku, Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 67-68; G. Lichończyk, *Wit Stwosz. Życie i twórczość*, Kraków 1983, s. 41; G. Sello, *Veit Stoß*, München 1988, s. 24-25.

³⁶ O portretach Riemenschneidera m.in. K. Gerstenberg, *Tilman Riemenschneider*, Wien 1941, s. 45, 54-55, 59 i 62; J. Bier, *Tilman Riemenschneider. Ein Gedenkbuch*, Wien 1936, s. 27, 30; M. Wegner, *Tilman Riemenschneider. Zeit, Mensch und Werk*, Stuttgart 1943, s. 35-38.

miasta Florencji³⁷. Artysta stoi, podpierając lewą dłonią biodra, ale jest niejako wyłączony ze sceny, patrzy na nas – dając czytelny znak, iż jest tu w innym celu, jest by zostać zauważonym.

Podobnie postępuje Sandro Botticelli w „Hołdzie Trzech Króli” z ok. 1476 r. – przybrany w żółty płaszcz stoi z boku, nie można jednak nie dostrzec jego natarczywego spojrzenia, które kieruje ku widzowi. Z rodzimych przykładów można przytoczyć jedną z kwater ołtarza św. Stanisława z Kobyлина (ok. 1518 r.), w „Scenie sprzedaży wsi Piotrawin” wśród świadków symbolicznej transakcji jawi się postać w berecie umieszczona skrajnie z prawej strony, patrząca na widza uważnie i z pewną zaciętością. Jest to z pewnością autor ołtarza – tzw. Mistrz Legendy św. Stanisława³⁸.

Wszystkie te portrety charakteryzują pewne wspólne szczegóły: typ ujęcia twarzy z wyciągniętą do przodu szyją, ściągniętymi brwiami, a niekiedy delikatnym zezem, co stanowiło wynik portretu malowanego przez artystę przed zwierciadłem³⁹. Drugi istotny element to pewna izolacja od ukazywanej sceny, umieszczenie siebie z boku, w tle, z tyłu, za kolumnami, przy kotarach, jakby w hermetycznym wycięciu z obrazu. Ten niezwykły sposób prezentacji w asyście, ale i poza nią, jest symboliczny. Jak wyjaśnia Joanna Guze – „ten autoportret ukryty, utożsamienie się ze statystą w scenie, gdzie innym przypadły role główne, jest podpisem”⁴⁰.

Wypadkową obu typów portretu ukrytego jest obraz „Zaśnięcie Marii” (ok. 1481/82 r.) Hugo van der Goesa. Jak wiadomo artysta wstąpił w 1477 roku do klasztoru augustianów w Roode Closter koło Brukseli. Cierpiący oficjalnie na melancholię, leczony przez braci m.in. muzyką (dzisiejsze zapiski z koniki klasztornej (1509-1513) autorstwa brata Gaspara Ofthuysa pozwalają stwierdzić, że cierpiał na długotrwałą, pogłębioną depresję) wracał do zdrowia, szukał kontaktu z braćmi, malował, po czym ponownie zamykał się w sobie, jednocześnie żywił przekonanie, że choroba, która go dotknęła, jest karą Bożą. Van der Goes umiera w 1482 roku po kilku próbach samobójczych na bliżej nie rozpoznane „wtórne zakażenie”, co jedynie potwierdza fakt, że cierpiał na ciężką depresję, której często towarzyszy silne osłabienie organizmu i skłonność do infekcji. Pod koniec życia artysta namalował „Zaśnięcie Marii”, na którym obdarzył apostołów fizjonomią troszczących się o niego mnichów. Sam też stworzył własny autoportret, ukazując siebie pod postacią apostoła w różowym płaszczu, odwróconego od sceny i patrzącego na widza. Przejęta przez niego rola jest narzędziem ważnego przekazu. Mimo najlepszych chęci i troski braci klasztornych artysta zdaje się być wyizolowany z otoczenia. Jest obrazoburczo

³⁷ M. Wallis, *Podłoże społeczne portretu*, „Wiedza i Życie” 1948, 6-7, s. 538-539.

³⁸ M. Wallis, *Autoportrety artystów*, op. cit., s. 34-35.

³⁹ Tamże, s. 34-35.

⁴⁰ J. Guze, op. cit., s. 133.

odwrócony od najistotniejszych prawd, samotny w klasztorze i samotny na obrazie – symbol późnośredniowiecznej samotności osób „obłączonych przez demony”, obłączonych przez własny strach⁴¹.

Portret ukryty z jednej strony można odczytywać jako portret wybitnie hermetyczny, izolacyjny, z drugiej strony co bardzo ważne przyjął on funkcję stworzoną w malarstwie włoskim tzw. *festaiuolo* – postaci wprowadzających widza w obraz, w historię. *Festaiuolo* patrząc na widza stawał się pośrednikiem, mediatorem, łącznikiem między światem w obrazie a światem poza obrazem. W ten sposób artysta niejako pomagał w przeżywaniu dzieła, był naturalnym przewodnikiem do głębszych prawd.

„Opłakiwanie” z Braniewa – ekspresyjna scena poświęcona śmierci Chrystusa jest oczywiście dziełem skupionym przede wszystkim na Męce Pańskiej, ale jest też dziełem, które nie ogranicza się do treści religijnych. Niesie pewien ciężar treści moralizatorskich, właśnie dzięki wykorzystaniu możliwości, jakie niesie symbolika portretu. Artysta jako *festaiuolo* wprowadza nas w samo epicentrum zdarzeń, z jednej strony informuje o sobie i chwali się autorstwem dzieła, z drugiej strony wskazuje kierunek percepcji. Od umęczonego Chrystusa do kardynała Hozjusza jako fundatora dzieła i wzorcowego chrześcijanina – katolika. Zaangażowanie kardynała w „akt” pożegnania Chrystusa, jego zasmucona twarz, bliskość grupy *Piety* i pochylenie ciała ku Marii, jakby w geście pomocy, nie pozostawiają wątpliwości w autentyzm doznań.

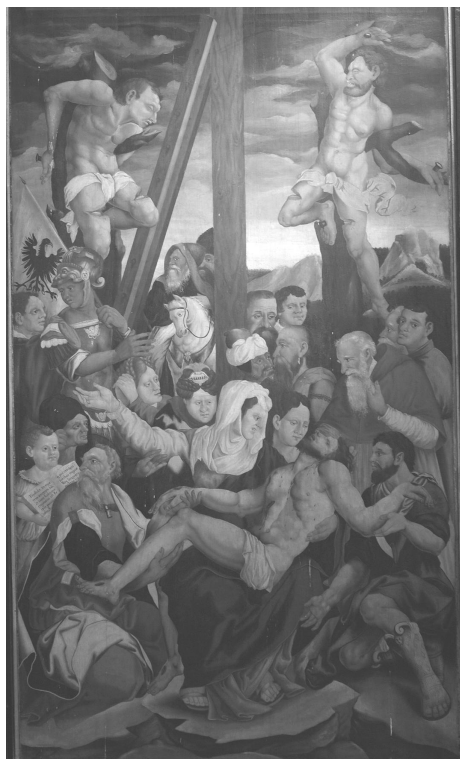
Opłakiwanie – spektakl, który się wydarzył, miał swoich „uczestników”, swoich aktorów, teraz w dramaturgię owego spektaklu zostają włączeni nowi aktorzy, którzy podejmują się kolejnych wyzwań, wszak

„świat jest teatrem, aktorami ludzie,
Którzy kolejno wchodzą i znikają.
Każdy tam aktor nie jedną gra rolę”⁴².

⁴¹ J. Jagla, *Chory psychicznie – epileptyk – histeryk. Obraz człowieka opętanego w sztuce średniowiecznej*, w: *Wokół choroby, medycyny i praktyk leczniczych. Teorie, konteksty, interpretacje*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2009, s. 176- 177.

⁴² W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Ulrich, Warszawa 1973, akt II, scena 7

ILUSTRACJE



1. „Opłakiwanie”, II poł. XVI w., obecnie kościół p.w. św. Katarzyny, Braniewo.
(fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku).



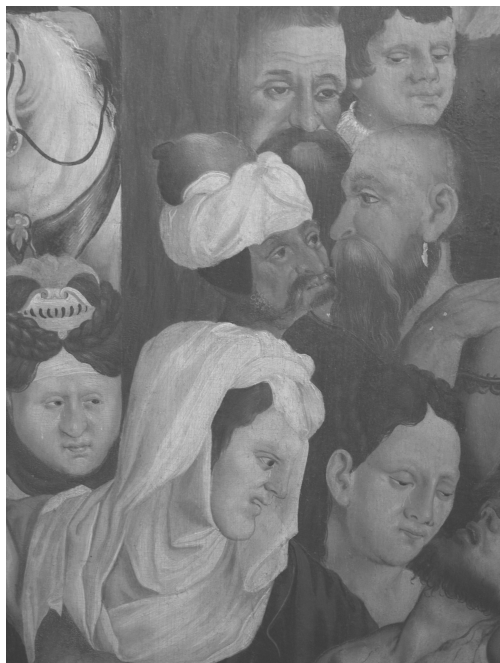
2. Ciała powieszonych łotrów
(fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku).



3. Ciało martwego Chrystusa
(fot. Jagoda Semków,
Muzeum Mikołaja Kopernika
we Fromborku).



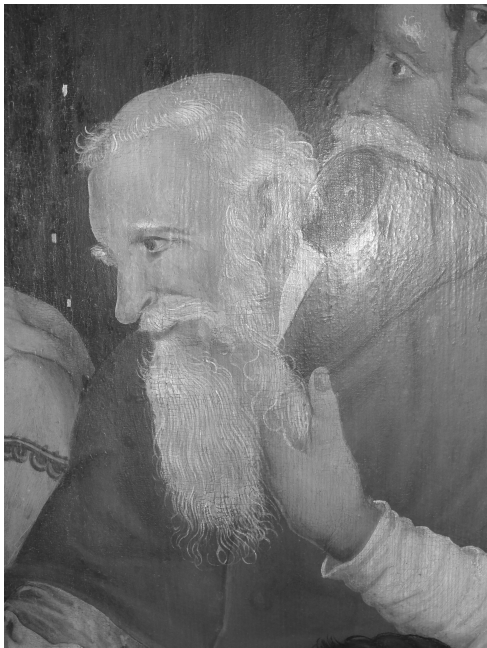
4. Ciało martwego Chrystusa
(fot. Jagoda Semków,
Muzeum Mikołaja Kopernika we
Fromborku).



5. Portrety uczestników Oplakiwania, fragment (fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku).



6. Kardynał Stanisław Hozjusz uczestniczący w misterium Oplakiwania (fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku).



7. Twarz kardynała Stanisława Hozjusza
(fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja
Kopernika we Fromborku).



8. Autoportret artysty
(fot. Jagoda Semków, Muzeum Mikołaja
Kopernika we Fromborku).

RELIGIOUS SCENE TOWARDS REALISM. THE VOTIVE PORTRAIT AND THE HIDDEN PORTRAIT IN THE „MOURNING” PICTURE FROM ST. CATHERINE CHURCH IN BRANIEWO

SUMMARY

The authoress analyzes the „Mourning” picture from St. Catherine church in Braniewo. In her interpretation she remarks that the whole expressive scene is dedicated to the death of Christ, which on one hand side is focused on the Lord’s Passion, but on the other – does not confine itself only to religious contents. The picture contains some kind of moralizing message due to taking advantage of possibilities delivered by the symbolism of portrait. A spectator is introduced by the artist into the epicenter of the portrayed occurrence. The painter not only spotlights himself pridefully as an author of the work, but also indicates the direction of perception: from oppressed Christ to Cardinal Hozjusz as the founder of the picture, and an exemplary Christian.

KEYWORDS: symbolism of portrait, “Mourning” picture, Cardinal Hozjusz, St. Catherine church, Braniewo (Poland).