

Agata Jakóbowska
Uniwersytet Gdański

Chrystus Ukrzyżowany – estetyzacja ciała cierpiącego i fizjonomia doskonała u schyłku średniowiecza

Choć czasy średniowiecza kojarzone są silnie z pogardą dla cielesności, fizyczne piękno i pełna godności wizja ciała, a zwłaszcza ciała Chrystusa, stanowiły wówczas niezwykle atrakcyjny model wizualny dla wiernych. W pewnym stopniu było to związane z dominującą w tym okresie pobożnością indywidualną, prostą i opartą na poszukiwaniu kontaktu z sacrum i doświadczaniu bliskości postaci Zbawiciela¹. Tworzone wówczas dzieła sztuk plastycznych były nastawione na wzbudzanie emocjonalnej reakcji ze strony wiernych oraz na oferowanie możliwości „realnego” kontaktu z tak pożądanym Ciałem². Nie tylko pełne szczegółów sceny cierpienia mogły wzbudzać silną empatię. Cenione były przedstawienia, w których podkreślano wdzięk i fizyczną doskonałość, pozwalające na kontemplacje idealnego, dziewiczego i czystego ciała stanowiącego gwarancję zbawienia³.

Poza dostarczaniem emocjonalnego wzruszenia i poczucia obecności piękne ciało Chrystusa wskazywało na jego doskonałość duchową. Idea związku duszy i ciała była popularna zwłaszcza w myśli scholastycznej, w ramach której rozważano relacje pomiędzy dwoma zjawiskami, wiążąc fizyczną kondycję człowieka z jego psychicznymi właściwościami⁴. Wyrazicielem idei, że delikatność stanowiła oznakę doskonałości, był m.in. związany z Przemysławem raciborskim dominikanin Peregryn z Opoła (ok. 1260–ok. 1333), mający znaczny wpływ na literaturę pasyjną⁵. W kazaniu na Wielki Piątek, powtarzając idee głoszone przez autorytety teologiczne swoich czasów, twierdził on, że cierpienia Chrystusa były większe niż cierpienia męczenników, „a to z powodu Jego delikatnego cia-

¹ M. Kaleciński, *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Malarstwo dewocji osobistej w Niderlandach wobec devotio moderna* [w:] *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530. Wystawa ze zbiorów polskich* [katalog dzieł], red. *idem*, Gdańsk 2017, s. 13–18; A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2017, s. 57.

² J.H. Marrow, *Symbol and Meaning in Northern European Art. of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1986, vol. 16, no. 2/3, s. 156.

³ J. Le Goff, *Długie średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007, s. 95–97; A. Boureau, B. Sempé, *Sacrality of One's Own Body in the Middle Ages*, „Yale French Studies” 1994, no. 86, s. 5–17.

⁴ C.H. Parker, *Diseased Bodies, Defiled Souls: Corporality and Religious Difference in the Reformation*, „Renaissance Quarterly” 2013, vol. 67, no. 4, s. 1269.

⁵ G. Trościński, *Pieśń o Krzyżu i jej nieznaną późnośredniowieczny przekaz: z zagadnień polskojęzycznego zasobu pozdrowień Krzyża*, „Pamiętnik Literacki” 2015, t. 106, nr 1, s. 25.

ła. Albowiem im ktoś jest delikatniejszy, tym dotkliwiej cierpi”⁶. Kruchosc i subtelność jawiła mu się również jako cecha właściwa dla króla i księcia. Chłop był oceniany zaś jako człowiek odczuwający mniejszy ból w związku z ciężką pracą, która go hartowała fizycznie i czyniła niewrażliwym. Również św. Brygida (1303–1373) pisała o ciele Chrystusa jako „najczystszy i najforemniejszy, a skóra jego miała być tak subtelna i miękka, że za małym i lekkim uderzeniem zaraz Krew wytrysnęła”⁷.

Rozmyślenia o kondycji ciała wydają się stanowić jeden z najważniejszych tematów, które podejmowano w czasach średniowiecza. Widoczne jest to w teologii i praktykach społecznych, ale także w sztukach wizualnych. Choć początkowo odżegnywano się od tworzenia przedstawień Chrystusa, obawy związane z bałwochwalstwem zostały przewyciężone. Po pojawieniu się możliwości ukazania ludzkiego ciała Boga powstała także konieczność przedstawienia go w sposób godny i doskonały, tak, jak czynili to w tekstach wcześniejsi teologowie.

Rozważania nad obrazowaniem cielesności w wiekach średnich dość długo pozostawały na marginesie historii sztuki. Ważnym punktem w rozwoju zainteresowania ciałem Chrystusa było przytoczenie postaci Ukrzyżowanego jako przykładu pięknego aktu w słynnym studium Kennetha Clarka opublikowanym w 1956 r.⁸ Szerszą dyskusję na temat obnażonego ciała sprowokowały jednak dopiero śmiałe tezy Leo Steinberga, który przytaczając liczne przykłady dzieł, zwrócił uwagę na fakt, że temat ten jest pomijany⁹. Badania nad ciałem w kulturze średniowiecznej prowadzone są obecnie z perspektyw różnych dyscyplin. Wydaje się jednak, że problem postrzegania ciała Chrystusa jako pięknego ciała ludzkiego wciąż nie doczekał się spójnego i obszernego opracowania.

W niniejszym artykule zaprezentuję zarys dyskursu poświęconego ciału Chrystusa oraz metody stosowane przez artystów w celu unaocznienia boskiej doskonałości poprzez estetyzację anatomii. Wykształconej w czasach sztuki gotyckiej estetyce ciała delikatnego i pełnego subtelnego wdzięku przeciwstawione zostanie późnośredniowieczne wyobrażenie ciała muskularnego i heroicznego. Omawiane formuły wizualne ze względu na swój szeroki zasięg stanowiły charakterystyczny rys dla sztuki średniowiecznej, a więc swoje odbicie znalazły częściowo także w dziełach powstających na terenie dawnego państwa zakonu krzyżackiego.

⁶ Peregrzyn z Opolą, *Kazania „de tempore” i „de sanctis”*, red. J. Wolny, przeł. z jęz. łac. J. Mrukówna, Opole 2001, s. 142.

⁷ Św. Brygida, *Objawienia. Księga pierwsza*, rozdz. 10, <http://www.objawienia.com/swieci/sw-brygida/sw-brygida.php> [dostęp: 5.11.2020].

⁸ K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998.

⁹ L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, oprac. M. Walczak, Kraków 2013. W odpowiedzi na publikację powstało wiele tekstów polemicznych, spośród których na szczególną uwagę zasługuje: C.W. Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*, „Renaissance Quarterly” 1986, vol. 39, no. 3, s. 339–439.

Ciało wężle i delikatne

W przypadku ikonografii Chrystusa Ukrzyżowanego myślenie o delikatności i wdzięku było głęboko zakorzenione w teologii, w której cierpienie przeplatało się z pięknem, a ciało opisywane było językiem metaforycznym. Jednymi z najistotniejszych źródeł, na których podstawie tworzono nacechowane dużym ładunkiem symbolicznym dzieła, były psalmy króla Dawida. Dla teologów było oczywiste, że słowa o najpiękniejszym spośród synów ludzkich (45,3)¹⁰ odnoszą się do Chrystusa¹¹. Duże oddziaływanie na wyobrażenie i ikonografię miał Psalm 22, w którym kolejni teologowie dopatrywali się zapowiedzi ukrzyżowania: „przebodli ręce moje i nogi, policzyli wszystkie kości moje, a oni się wpatrują, sycą mym widokiem” (22,18). W późniejszym okresie wątki odnoszące się do ukrzyżowania, które obecne były w Psalmie 22, łączono z treścią Psalmu 56, w którym odnajdujemy następujący werset: „zbudź się, duszo moja, zbudź, harfo i cytro” (56,9). Idea harfy jako metafory ciała złączona została ze słowami o liczeniu kości, które mogły być widoczne z powodu obnażenia lub szerokiego rozpostarcia kończyn naciągniętych na podobieństwo strun¹². Motyw harfy występuje też w innych księgach Starego Testamentu. W Księdze Izajasza (16,11) znajdują się słowa wypowiedziane przez człowieka cierpiącego – „wnętrznosci me jęczą, jak cytra” (56,9), a w Księdze Machabejskiej mowa jest o tym, że grą na cytrach i harfach oczyszczono zbezczeszczonego ołtarz (4,54). Z Księgi Nehemiasza można się dowiedzieć, że instrumenty te były używane w trakcie święcenia murów miasta (12,27).

Związane z interpretacją psalmów i Ksiąg wyobrażenie rozciągniętego niczym struny instrumentu ciała Chrystusa pojawiało się we wczesnych tekstach spisanych przez chrześcijan. Jako przykład można przywołać słowa biskupa i poety Paulina z Noli (ok. 353–431), który pisząc o ukrzyżowaniu, porównał postać Chrystusa do strun zepsutej cytry, które zostały ponownie naciągnięte przez Boga¹³. Temat napięcia mięśni i ściągania się jednym z kluczowych motywów w późniejszych czasach, gdy porównanie strun instrumentów oraz cięciwy łuku do ciała Chrystusa będzie stanowiło ważny wątek egzegezy¹⁴.

Pomimo istnienia długiej tradycji interpretacyjnej motyw ciała-harfy w odniesieniu do ciała Ukrzyżowanego swoje pełne rozwinięcie znajdzie w XIII w. Św. Bonawentura (1217–1273) w *Lignum vitale* pisał, że Chrystus na krzyżu był „rozciągnięty, rozłożony i napięty jak skóra”¹⁵. Także Jan de Caulibus wiele uwagi poświęcił przybiciu Zbawiciela do krzyża, opisując szczegółowo dwie możliwe wersje całego procesu, który „odgrywany” miał być w umysłach wiernych w trakcie pobożnych medytacji. W pierwszej z wersji

¹⁰ Wszelkie cytaty biblijne podano za: *Biblia*, Warszawa 1976.

¹¹ M. Dzon, *The Quest for the Christ Child in the Later Middle Ages*, Philadelphia 2017, s. 56–57, 61–62.

¹² S. Geppert, *Die Harfe am Kreuz. Ein Aspekt der Christusbildung um 1500*, „Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave: Galéria 2004–2005”, Bratislava 2006, s. 303.

¹³ S. Kobielski, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2010, s. 240.

¹⁴ S. Geppert, *Die Harfe am Kreuz...*, s. 304.

¹⁵ Św. Bonawentura, *Drzewo życia*, przeł. K. Żuchowski [w:] *idem, Pisma ascetyczno-mistyczne*, Warszawa 1984, s. 273–274.

Chrystus wspinał się na przystawioną do krzyża drabinę, by oprzeć się plecami i wyciągnąć ramiona na boki tak, aby jego dłonie mogły zostać przybite do belki poziomej. Po przybiciu dłoni drabina miała zostać usunięta, a cały ciężar ciała zawisł gwałtownie na przybitych dłoniach. Na samym końcu przybijano stopy¹⁶. W drugiej zaproponowanej przez Jana wizji Chrystus został brutalnie rozciągnięty na krzyżu leżącym na ziemi. Po przytwierdzeniu wszystkich kończyn do drewna miało nastąpić podniesienie krzyża do pozycji pionowej¹⁷. W obydwu przypadkach zaakcentowana została konieczność dokładnego wyobrażenia sobie procesu napinania ciała tak, by zgodnie ze słowami psalmu można było dostrzec i policzyć wszystkie kości¹⁸.

Temat naciągania i napinania ceniony w trzynastowiecznej literaturze zyskał swój wizualny odpowiednik dopiero w kolejnym stuleciu. Pierwsza plastyczna reprezentacja motywu harfy pojawiła się dopiero ok. 1330 r. w rękopisie *Speculum humanae salvationis*¹⁹. Na jednej z niewielkich iluminacji zdobiących rękopis przedstawiono typologiczną scenę rozciągania na krzyżu. Ramię oraz stopy Chrystusa napinane są przez oprawców przy pomocy grubych lin w taki sposób, że ciało ściśle zrównuje się z belkami krzyża.

Warto odnotować, że w tym samym okresie w dziełach teologicznych zaczęto eksponować odmienny motyw, oparty na problemie ciężkości fizycznego ciała. Za wizją ciała Chrystusa bezwładnie opadającego na krzyżu opowiedział się m.in. Tomasz z Akwinu (1224/5–1274), według którego stan ten był stosowniejszy dla skazanych ze względu na to, że ciężenie ciała miało sprawiać dodatkowy, okrutny ból²⁰. Opisom ciała ciężkiego odpowiadał popularny w XIV w. typ *crucifixus dolorosus*²¹, w ramach którego akcentowano bezwład poranionego Chrystusa. Estetyka oparta na ciężkości i bólu dość szybko została jednak zarzucona.

W literaturze pasyjnej treści związane z naciąganiem mięśni były często poruszonym wątkiem. Wśród wpływowych osób podejmujących temat napięcia ciała w XIV w. można wymienić Henryka Suza (1295–1366)²² oraz Jana Taulera (1301–1361)²³. Motyw ten podjęła także św. Brygida, która opisywała ciało Zbawiciela jako szeroko rozpięte na krzyżu i przyciągnięte do drewna tak mocno, że zrównało się z belkami, w efekcie czego brzuch zapadł się, a klatka piersiowa wzdęła²⁴. Opisując ukrzyżowanie, święta relacjonowała, że „prawą nogę, a na niej lewą dwoma gwoździami przybili tak daleko, że się wszyst-

¹⁶ Jan de Caulibus, *Rozmyślenia o życiu Jezusa Chrystusa*, przeł. A. Lubik, Katowice 1932, s. 239–240.

¹⁷ *Ibidem*, s. 240.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Geppert, *Die Harfe am Kreuz...*, s. 305.

²⁰ Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, q. 76, a. 8, http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_indeks.htm [dostęp: 20.10.2020].

²¹ G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006; F. Mühlberg, *Crucifixus Dolorosus, Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkreuzfixes*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1960, Bd. 22, s. 69–86; P. Łobodzińska, *Crucifixus dolorosus z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. 15, no. 1, s. 10.

²² H. Suza, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, przeł. W. Szymona, Poznań 1983, s. 177–179.

²³ Jan de Caulibus, *Rozmyślenia o życiu Jezusa Chrystusa...*, s. 240.

²⁴ Św. Brygida, *Objawienia...*

kie żyły wyciągnęły i rwały, a łono skurczone jakby nie było wnętrzości²⁵. Niemal wiek później wątek naciągania i napinania pojawił się także w wyobraźni angielskiej mistyczki Margery Kempe (ok. 1373–po 1438). W opisie wizji ukrzyżowania Chrystusa twierdziła ona, że wszystkie jego ścięgna skurczyły się gwałtownie wskutek cierpienia. Podkurczone kończyny nie sięgały do wyrobionych w drewnie dziur na gwoździe. By przybić dłonie i stopy do drewna we właściwych miejscach, oprawcy postanowili przyciągnąć kończyny za pomocą lin, napinając ciało do granic wytrzymałości²⁶.

Choć, jak wspomniano, pierwsze bezpośrednie odwołanie do znanego z pism tematu rozciągania ciała pojawiło się ok. 1330 r. na karcie iluminowanego manuskryptu, w sztukach plastycznych motyw ten rozpowszechnił się na szeroką skalę w XV w. W okresie tym wyszukane treści teologiczne spłoty się z preferencjami estetycznymi. W stylu pięknym, zwanym też niekiedy międzynarodowym, posługiwano się płynnymi i harmonijnymi formami, unikając wizji drastycznie wyniszczonego ciała. Cenione treści egzegetyczne odpowiadały tendencjom artystycznym, a ukazywane w dziełach subtelne cierpienie Chrystusa wymagało do opisu języka pełnego metafory, co przełożyło się na ożywiony rozwój motywu. Interesującym przedstawieniem jest wykonany ok. 1415 r. obraz przypisywany tzw. Mistrzowi (najprawdopodobniej chodzi o Hermanna Schadeberga czynnego w latach ok. 1340–1449) – *Ukrzyżowanie z dominikaninem*, który przechowywany jest w Museum Unterlinden w Kolmarze²⁷. Na dziele tym, które miało prawdopodobnie funkcję epitafią, można odnaleźć przedstawienie Chrystusa konającego, którego niewielka dusza wznosi się z ciała ku Bogu Ojcu. Niezwykle wątłe i smukłe ciało Ukrzyżowanego jest mocno rozciągnięte i wyraźnie napięte. Linie wyznaczające ścięgna i kruche kości, wraz ze specyficznym sposobem rozłożenia cieni i wydłużonymi proporcjami, podkreślają niezwykłą smukłość sylwetki. Rozpostarty na krzyżu Chrystus wygląda godniej niż Dyzma i Gestas, których ciała są poskręcane – ich ręce zostały przerzucone przez belkę krzyża, a nogi spazmatycznie zginają się i prostują.

Ciało delikatne a ciało prawdziwe

Nacisk na wyrażenie boskości ludzkiego ciała Chrystusa poprzez takie cechy, jak smukłość, delikatność, a także na wyszukaną pozycję i wyraziste, choć powściągliwe gesty, był silnie obecny w sztuce późnego średniowiecza. Zarówno w twórczości artystów wywodzących się z krajów położonych na północy Europy, jak i na terenie Półwyspu Apenińskiego doszło w pewnym momencie do potraktowania ciała Chrystusa w sposób bardziej realistyczny. Kontrastowało to z tradycją przedstawieniową, w której anatomiczna wierność była traktowana nieco schematycznie i podrzędnie w stosunku do konieczności wyrażenia treści symbolicznych. Formuła oparta na dość sumarycznym ujęciu ciała została

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Kempe, *The Book of Margery Kempe*, trans. B.A. Windeatt, Cambridge 2019, s. 194.

²⁷ Musée d'Unterlinden, *Crucifixion au dominicain*, <https://webmuseo.com/ws/musee-unterlinden/app/collection/record/81?lang=fr> [dostęp: 22.11.2020]; P. Lorentz, *Histoire de l'art du Moyen Âge occidental. L'art autour de 1400 dans le Rhin supérieur*, „Annuaire de l'École pratique des hautes études” 2008, vol. 139, s. 212–215.

rozwinęta przez kolejne pokolenie twórców. W efekcie tego procesu zaczęły powstawać przedstawienia Ukrzyżowanego łączące w sobie biegłość artystów, którzy budowali złudzenie namacalności Chrystusa poprzez realizm przedstawienia, z treściami teologicznymi. Proces ten można zaobserwować w twórczości artystów niderlandzkich, takich jak Robert Campin (ok. 1380–1444), Jan van Eyck (ok. 1390–1441), Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) czy Hans Memling (między 1433 a 1440–1494). W pracach tych artystów, na płaszczyźnie realizacji dzieła, główną rolę odgrywała iluzoryczna przestrzeń wewnątrzobrazowa, która miała budować wrażenie istnienia przedmiotu przedstawianego. W warstwie znaczeniowej liczyło się zaś piękno ukazywanej postaci. To fizyczna doskonałość była nośnikiem informacji o boskości, teologii wcielenia i wyjątkowości Chrystusa²⁸.

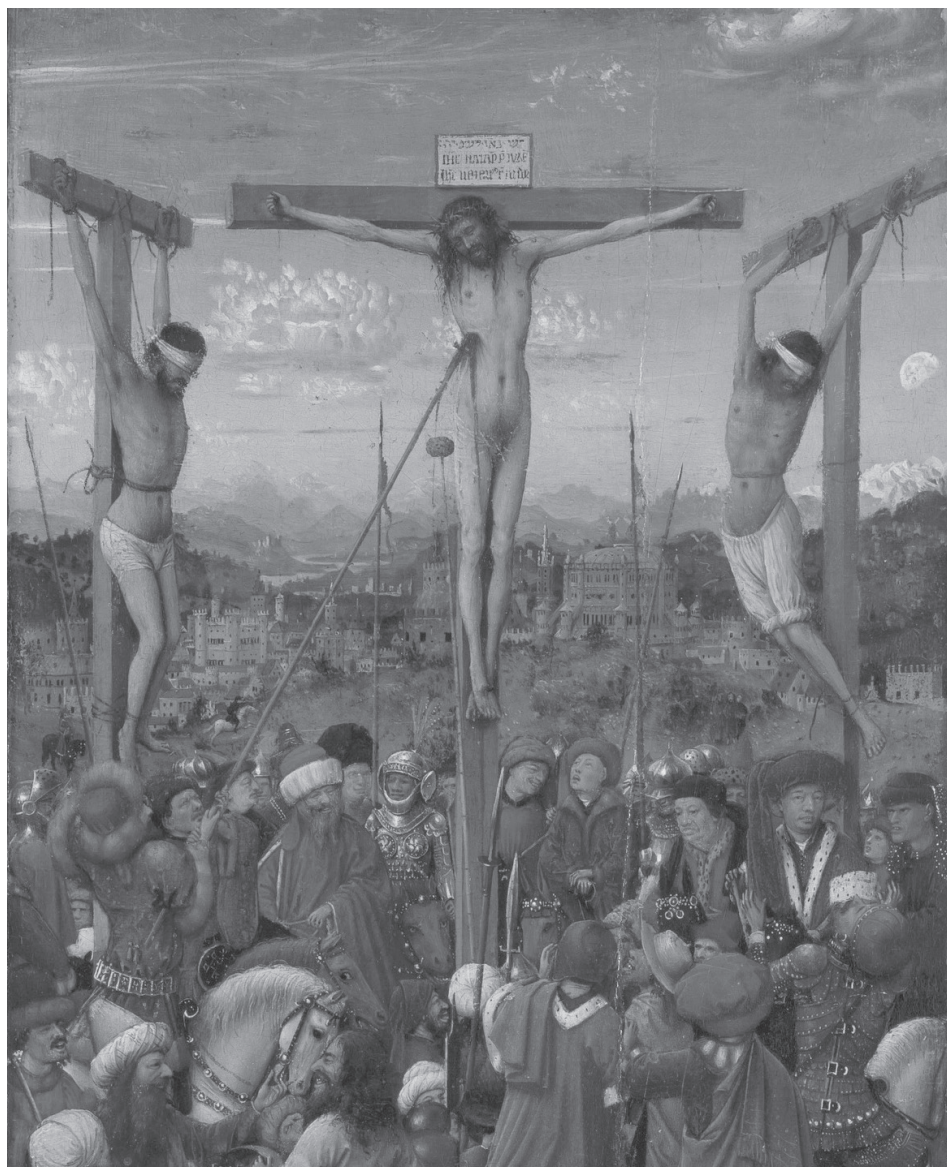
Dzieła, w których ciało Chrystusa pełne było delikatności, w pewnym stopniu korespondowały z wizjami teologów, mistyków i mistyczek, którzy cechy te wskazywali jako dowód na niezwykłość Zbawiciela. Nie we wszystkich przedstawieniach Ukrzyżowanego kładziono nacisk na ekspresję wątlności. Na szczególną uwagę zasługują jednak dzieła sztuk plastycznych, w których powściągliwa estetyka cierpienia łączyła się w wyważony sposób z próbami uchwycenia doskonałości ciała. W tym kontekście należy wymienić wykonany ok. 1440–1441 r. dyptyk z ukrzyżowaniem i sądem ostatecznym Jana van Eycka (il. 1) z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku²⁹. Smukłe ciało Chrystusa jest tu rozciągnięte na krzyżu i wyeksponowane na tle jasnego nieba. Postać Ukrzyżowanego jest niemal zupełnie naga, wąskie biodra zostały osłonięte jedynie przezroczystym perizonium. Pomimo wyraźnego dążenia do jak najpełniejszego ukazania zawieszonego na krzyżu ciała ujęcie detali fizjonomicznych jest w znacznym stopniu uogólnione i zredukowane. Ze smukłą i naprężoną sylwetką Chrystusa kontrastują ciężko zwisające ciała łotrów, które zostały przymocowane do krzyży linami. W dziełach wykonywanych przez kolejnych artystów zainteresowanie rozpiętą na krzyżu postacią będzie pogłębione o uwzględnienie szczegółów anatomicznych. Niezwykły wymiar ciała Ukrzyżowanego przedstawił Rogier van der Weyden na ołtarzu Siedmiu Sakramentów, który został wykonany ok. 1445 r. dla biskupa Jeana Chevrotta (ok. 1395–1460)³⁰. Na środkowym panelu zostało ukazane niezwykle smukłe, rozpięte na wysokim krzyżu, ciało Chrystusa. Ramiona Ukrzyżowanego są rozciągnięte do tego stopnia, że niemal powtarzają poziomą linię wyznaczoną przez belkę krzyża. Pod gładką skórą wyraźnie widać lekko zaznaczone żebra, delikatne mięśnie oraz ścięgna, biodra ukryte są pod wąskim pasem perizonium.

²⁸ J. Chapuis, *Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives* [w:] *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* [katalog dzieł], eds. M.W. Ainsworth, K. Christiansen, New York 1998, s. 15–20.

²⁹ A.S. Labuda, *Jan van Eyck realista i narrator: wokół struktury i źródeł artystycznych Ukrzyżowania nowojorskiego*, „Artium Quaestiones” 1991, no. 5, s. 5–28; M.W. Ainsworth, *Jan van Eyck, 1. The Crucifixion; The Last Judgement, about 1430* (nota katalogowa) [w:] *From Van Eyck...*, s. 86–89, nr kat. I.

³⁰ J.R. Hammerschmidt, *Rogier van der Weyden's Seven Sacraments Altarpiece. The Intertwining of Liturgical and Devotional Practice*, Santa Barbara 2005; A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 283–286; J.E. Jung, *Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches*, „Art Bulletin” 2000, vol. 82, no. 4, s. 630.

Obecność detali anatomicznych nie zaburza spokoju i harmonii całego ciała, a nawet podkreśla bezruch i napięcie. Dzieło to jest o tyle szczególne, że ciało Chrystusa zostało symbolicznie zduplikowane: za zawieszoną na krzyżu wątłą sylwetką można dostrzec duchownego zastygłego w trakcie ceremonii podniesienia hostii. Stworzenie silnego wizualnego związku pomiędzy ofiarą i jej odtworzeniem w ramach liturgii sprawia, że przy



Il. 1. Jan van Eyck, *Ukrzyżowanie i Sąd Ostateczny* (fragm. dyptyku), ok. 1440–1441

Źródło: zbiory Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282> [dostęp: 5.11.2022].

ogładzie ukrzyżowanego ciała na pierwszy plan wysuwa się jego eucharystyczny i mistyczny sens.

Wśród prac rzeźbiarskich należy wspomnieć datowany na 1467 r. krucyfiks Nikolausa Gerhaerta z Lejdy (ok. 1430–1473) znajdujący się na cmentarzu w Baden-Baden, który swoją formą zainicjował powstanie licznej grupy naśladowujących go dzieł³¹. Rzeźba z Baden-Baden poza charakterystycznym rozciągnięciem kończyn i podkreśleniem anatomicznej wątlności ciała cechuje się harmonią i symetrią. Równowaga przełamana jest jedynie delikatnym pochyleniem głowy oraz rozwianym perizonium. Zaproponowany w krucyfiksie z Baden-Baden model estetyczny dotarł także do wielkich miast pozostających pod władzą zakonu krzyżackiego. W miastach, takich jak Gdańsk, Toruń i Elbląg, wpływy lejdejskiego artysty przemieszały się z innymi, napływającymi głównie z Czech i Niderlandów, sposobami wyobrażania ciała, co zaowocowało wieloma efektownymi realizacjami³². Spośród tutejszych dzieł warto wymienić krucyfiks z kościoła Mariackiego w Toruniu (il. 2) oraz grupę Ukrzyżowania z belki tęczowej kościoła Mariackiego w Gdańsku (il. 3).

Krucyfiks z franciszkańskiego kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu jest datowany na koniec XV w.³³ Trudno jest wskazać pierwotną funkcję dzieła, choć sugeruje się, że rzeźba ta mogła służyć jako krucyfiks tęczowy bądź lektoryjny³⁴. Obecnie figura Ukrzyżowanego jest wyeksponowana na północnej ścianie kościoła, gdzie została zawieszona na tle XV-wiecznej polichromii³⁵. Niemal dwuipółmetrowa rzeźba ukazuje Chrystusa jako młodego i delikatnego mężczyznę, którego ciało zostało silnie rozciągnięte pomiędzy trzema punktami przybicia. Twarz okolona ciemnymi włosami jest pociągła. Proporcje ciała są silnie wydłużone, przez co zyskuje ono niezwykle delikatny wyraz. Barki są drobne, kończyny wężkie z zaznaczoną siatką żył. Wąska klatka piersiowa jest poznaczona licznymi, cienkimi prążkami żeber. Rana boku stanowi wąskie i długie rozcięcie, z którego wypływają stróżki krwi sięgające podbrzusza i łona ukrytego

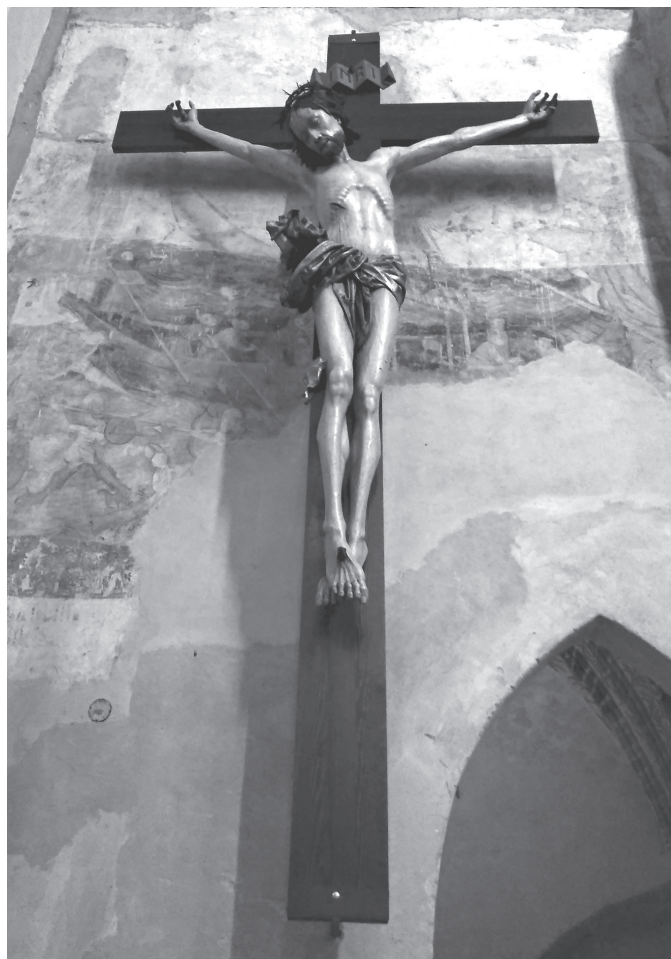
³¹ S. Geppert, *Die Harfe am Kreuz...*, s. 307.

³² M. Jakubek-Raczkowska, M. Czapska, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach* [katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku, 17 października–3 stycznia 2021], Malbork 2020, s. 73–74.

³³ A. Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty późnogotyckiego krucyfiks w pofranciszkańskim kościele Mariackim w Toruniu* [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń, 14–16 kwietnia 2005)*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2005, s. 203–221; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *The organisation of liturgical space and its furnishing at the Franciscan Friars' in late Middle Ages illustrated by an example of the Blessed Virgin Mary's church in Toruń*, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2017, t. 47, s. 117–118; J. Domasłowski, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 1998, s. 104–105; J. Raczkowski, *Losy średniowiecznego wyposażenia kościoła toruńskich franciszkanów w czasach Reformacji*, „RIHA Journal” 2019, no. 0232, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/76308/70096> [dostęp: 5.11.2022]; A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna* [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, red. A. Błażejewska, Toruń 2009, s. 181–184.

³⁴ A. Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty...*, s. 203–204; J. Domasłowski, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny...*, s. 104; J. Raczkowski, *Losy średniowiecznego wyposażenia...*, [21].

³⁵ A. Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty...*, s. 203.



Il. 2. Krucyfiks z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu, koniec XV w.
Źródło: fot. ze zbiorów autorki.

pod wąskim, fantazyjnie rozwianym perizonium. Chude nogi ułożone są blisko siebie, kolana i łydki dotykają się, choć gdzieś widoczna jest pusta przestrzeń, co uwydatnia ich wątłość.

Toruński krucyfiks swym układem stanowi nieco spotęgowane odbicie cech rzeźby z Baden-Baden. Wyraźnie pochylony korpus, asymetryczny układ ramion oraz lekko wzniesione prawe biodro i kolano sprawiają, że ciało wydaje się trwać w pełnym wdzięku, lekkim kontrapoście. Całą postać można ponadto wpisać w kwadrat i okrąg, którego śro-



Il. 3. Mistrz Paweł, krucyfiks tęczowy z belki kościoła Mariackiego w Gdańsku, 1517 r.

Źródło: Commons Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grupa_ukrzy%C5%BCowania_na_belce_t%C4%99czowej.jpg [dostęp: 5.11.2020].

dek znajduje się dokładnie na poziomie łona Chrystusa, w miejscu, w którym krzyżują się pasma perizonium³⁶. Gra pomiędzy symetrią, liniami prostymi a delikatnym poruszeniem sprawia, że układ ciała jest niezwykle harmonijny. Niewątpliwie dzieło miało silny charakter perswazyjny. Widzowie byli angażowani emocjonalnie nie tylko ze względu na wyszukaną wizję ciała, ale także ze względu na niezwykle sugestywne, choć dość subtelne oznaki męki. Krew spływająca na ściągnięte brwi, oczy i nos stanowi rys dramatyczny i realistyczny, kontrastujący z pełnym wdziękiem nastrojem całości dzieła. Motyw krwi znaczącej twarz był popularny w literaturze pasyjnej³⁷, a dostrzeżenie tak subtelnych oznak

³⁶ *Ibidem*, s. 217.

³⁷ Jako przykład przywołać można m.in. Św. Bonawentura, *Mistyczny Krzew Winny, czyli traktat o Męce Pań-*

męki wiązało się ze szczegółowym i pełnym intymności kontemplowaniem ciała. Posoka spływająca po twarzy wraz z odniesieniem do metafory harfy sprawiają, że w dziele można dostrzec rodzaj teologicznego liryzmu.

Podobny charakter miał krucyfiks wchodzący w skład grupy Ukrzyżowania z belki tęczowej kościoła Mariackiego w Gdańsku wykonany przez Mistrza Pawła w 1517 r.³⁸ Ukazane tu ciało jest nieco masywniejsze niż w przypadku dzieła z Torunia, jednak wątrość i delikatność wciąż pozostają głównymi cechami charakteryzującymi sylwetkę Ukrzyżowanego. Kończyny mierzącej ponad cztery metry figury Chrystusa rozciągnięte są mocno, do tego stopnia, że ramiona wyznaczają niemal prostą linię, która jest przełamana łagodnym łukiem tworzonym przez lekki skłon głowy i torsu. Spoczywająca na włosach korona jest spleciona luźno z dwóch dość grubych gałązek. Cienkie łuki brwi łagodnie opadają ku prostemu i stosunkowo wydatnemu nosowi. Zarówno twarz, jak i włosy oraz zarost zostały potraktowane niezwykle szczegółowo. Wykręcone, wąskie barki, a także ramiona są poznaczone sinymi żyłami. Klatka piersiowa jest wzniesiona, podczas gdy brzuch się zapada. Na prawym boku, na krańcu żeber, znajduje się duża, rozwarta lekko pozioma rana, z której krew spływa szerokim strumieniem pod perizonium. Jeden z krańców złotego perizonium nienaturalnie unosi się ku górze, w efekcie czego dekoracyjnie układa się w kształt przypominający odwróconą literę S, przy czym brzeg rozwianej tkaniny wskazuje na ranę boku. Chude i delikatne łydki są rozłączone. Obydwe stopy zostały przybite za pomocą jednego, długiego gwoźdźca. Korpus Chrystusa odstaje od krzyża.

Dzieło Mistrza Pawła powstało w czasach, gdy zaczynał dominować bardziej muskularny, pełen heroizmu w znoszeniu cierpienia typ przedstawień Chrystusa. W gdańskim krucyfiksie twórca zdecydował się na ukazanie ciała smukłego i wiotkiego, przywodzącego na myśl malarstwo niderlandzkie. Choć sugeruje się pokrewieństwo gdańskiej rzeźby z krucyfiksem z Baden-Baden, poza silnym rozciągnięciem ramion i opracowaniem figury z dbałością o ażurowość przestrzenną trudno jest wskazać na związek obydwu dzieł³⁹. O wiele bliższy tego typu estetyce jest przypisywany Mistrzowi Pawłowi krucyfiks z Grój-

skiej, przeł. i oprac. S. Kafel [w:] *idem, Pisma teologiczno-ascetyczne*, Warszawa 1978, s. 163; H. Suzo, *Księga Mądrości Przedwiecznej...*, s. 177–197; *idem, Sto rozważań i modlitw o Męce Pańskiej*, <http://tau.broszkowscy.com/100.htm> [dostęp: 5.01.2022]; Św. Brygida, *Objawienia...*

³⁸ W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 125; A. Wozniński, *Rzeźba XV–XVI wieku* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku* [katalog wystawy], t. 1, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, s. 99; *idem, Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 43–49; M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przelomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 179–184; W. Kopczyński, *Mistrz Paweł – rzeźbiarz gdański I połowy XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, t. 25, nr 3, s. 244–245; L. Krzyżanowski, *Kościół par. pw. Wniebowzięcia N.P. Marii* [w:] *Miasto Gdańsk, cz. 1: Główne Miasto*, red. B. Roll, I. Strzelecka, seria: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 8, cz. 1, Warszawa 2006, s. 104–105; E. Lisiak, *Dokumentacja prac konserwatorsko-restauratorskich rzeźby „Chrystus Ukrzyżowany” (ok. 1430) z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 2013 [msp].

³⁹ A. Wozniński, *Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy*, „Porta Aurea” 2019, nr 18, s. 30.

ca, który choć przywołuje model znany z krucyfiksu tęczowego kościoła Mariackiego w Gdańsku, charakteryzuje się nieobecnością w nim tężyzną fizyczną⁴⁰.

Krucyfixs heroiczny

Podczas gdy w sztuce gotyckiej dominowało wyobrażenie ciała Chrystusa jako wątłego i wychudzonego, lub w najlepszym wypadku „normalnego” pod względem postury człowieka, w połowie XV w. pojawiła się tendencja do przedstawiania ciała w sposób akcentujący muskularną budowę. Korzeni takiego sposobu ukazania ciała można się doszukiwać z jednej strony w tradycji apollińskiego wizerunku Chrystusa, a z drugiej w powszechnych na terenie Włoch wpływach sztuki bizantyjskiej. Obecny w Italii zwyczaj nieco dekoracyjnego wydzielenia poszczególnych partii ciała połączył się z bardziej realistycznym ujęciem znanym ze sztuki krajów leżących na północy. Złączenie się tych tendencji zaowocowało powstaniem nowej wizji ciała, w które miał się przyoblec Zbawiciel, jako niezwykle „zdrowego” i silnego, zachowującego swój wyjątkowy, nieskazitelny wygląd nawet w dramatycznej godzinie śmierci.

W sztuce antyku powszechne było doszukiwanie się boskości w doskonałości cielesnej rozumianej jako tężyzna fizyczna. W rzeźbie klasycznej i hellenistycznej idealne, zgodne z doskonałym kanonem wyobrażenie muskularnego ciała ludzkiego stało się głównym przymiotem bogów. Choć w sztuce chrześcijańskiej podważono wartość fascynacji ciałem, która została uznana za charakterystyczny rys kultury pogańskiej i bałwochwalstwa, myśl o związku doskonałości fizycznej i duchowej Chrystusa przetrwała. W dziełach tworzonych przez chrześcijan doszło do daleko idącego przewartościowania konwencji przedstawieniowych, w efekcie czego zarówno męka, jak i fizyczna doskonałość ciała zaczęły być wyrażane za pomocą innych formuł wizualnych. Niemniej z repertuaru sztuki antycznej wciąż korzystano z różnym natężeniem, zależnie od okresu i miejsca. Na obszarach związanych z dawnym Cesarstwem naturalnie łatwiej było zapożyczyć pewne rozwiązania natury formalnej i kompozycyjnej, choć formy te przenoszono także poprzez import dzieł i migrację artystów. Na terenie Italii w XIV w. dochodziło niekiedy do wykorzystywania rzymskich rzeźb, a już w XV w. powszechną praktyką było świadome sięganie po formy antyczne, dążąc do uchwycenia idealnego męskiego ciała, które stanowiło doskonały wyraz boskiego geniuszu w procesie stworzenia człowieka⁴¹. Chętnie sięgano również po motywy wywodzące się z czasów wczesnego chrześcijaństwa oraz po

⁴⁰ *Ibidem*, s. 30–32; *idem*, *Rzeźba XV–XVI wieku...*, s. 111; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 50–51; T. Dobrzeńcki, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 67–75; *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum Narodowego 1862–1962], red. S. Lorentz *et al.*, Warszawa 1962, s. XXIV i 20, nr kat. 18; Z. Krzymuska-Fafius, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych ze Słupskiem w pierwszej ćwierci XVI wieku. Uwagi na temat inspiracji i powiązań* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 252.

⁴¹ J. Burke, *The European Nude, 1400–1650* [w:] *Splendor, Myth and Vision. Nudes from the Prado*, eds. T.J. Loughman, K.M. Morris, L. Yeager-Crasselt, New Haven 2016, s. 17.

pisma ojców Kościoła, które wydawały się równie odległymi w czasie źródłami, co rzeźby pogańskie⁴².

Na obszarze Półwyspu Apenińskiego właściwym medium były malowane krucyfiksy, jednak nowe tendencje pojawiły się zwłaszcza w rzeźbach, w których możliwe było nadanie wizji ciała Ukrzyżowanego, szczególnie materialnego wymiaru. Rzeźbione w drewnie przedstawienia Chrystusa przybitego do krzyża pokrywano gipsem, w którym modelowano niezwykle sugestywne niuanse anatomiczne – ponadto rozmiarem dzieła te były zbliżone do rzeczywistych wymiarów człowieka, choć powiększono je niekiedy, biorąc pod uwagę dystans, który dzielił rzeźbę od widza⁴³. Twórcą, w którego dziełach badacze doszukują się punktu inicjującego powstanie grupy podobnych pod kątem formalnym krucyfiksów z charakterystyczną, rozbudowaną i nieco ornamentalnie potraktowaną muskulaturą, był Giunta Pisano (ok. 1200–1250). Choć jego najważniejsze dzieło, krucyfiks z ok. 1237 r. przeznaczony do bazyliki św. Franciszka w Asyżu nie zachował się, wciąż istnieje analogiczna rzeźba wykonana w podobnym okresie dla bazyliki Santa Maria degli Angeli w Rzymie⁴⁴. Jako przykład można przywołać również krucyfiks wykonany przez Filippo Brunelleschiego (1377–1446) dla florenckiego kościoła Santa Maria Novella w latach 1410–1415⁴⁵ oraz krucyfiks przypisywany Andrei del Verrocchio (1435–1488), który jest datowany na ok. 1475 r.⁴⁶ Ciało Chrystusa Ukrzyżowanego ukazane przez Verrocchia jest niezwykle pełne – kończyny wyglądają na lekko opuchnięte, a korpus stanowi pełnowymiarowe odzwierciedlenie sposobu, w jaki ukazywano ciało w tradycji nawiązującej do sztuki bizantyjskiej. Do grupy tej można zaliczyć też prace Donatella (ok. 1386–1466), takie jak krucyfiks z Santa Croce we Florencji i datowany na lata 1444–1447 złocony brązowy krucyfiks z Padwy⁴⁷. Nacisk został położony na wyraziste opracowanie klatki piersiowej oraz brzucha, a cała sylwetka Chrystusa wygina się w łagodnej, esowatej formie, powtarzającej układ znany z wcześniejszych dzieł.

Analogiczna do procesu zachodzącego na gruncie rzeźby próba urealnienia wcześniejszego sposobu przedstawień postaci Ukrzyżowanego w malarstwie jest widoczna na jednym z paneli przechowywanych w Galleria Nazionale delle Marche w Urbino. Dzieło to stanowiło część ołtarza wykonanego dla zakonu franciszkanów przez Fra Carnevale

⁴² R. Viladesau, *The Triumph of The Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-reformation*, Oxford 2008, s. 12–20.

⁴³ J.T. Paoletti, *Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence*, „Atribus et Historiae” 1992, vol. 13, no. 26, s. 86.

⁴⁴ R. Viladesau, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York 2006, s. 87–90.

⁴⁵ P. Stiberc, *Donatello, Brunelleschi, and the others. Construction techniques in early Renaissance wooden sculpture [w:] Polychrome sculpture: Tool marks, artistic tradition*, vol. 2, ed. K. Seymour, Glasgow 2012, s. 15–23.

⁴⁶ B. Paolozzi Strozzi, *An Unpublished Crucifix by Andrea del Verrocchio*, „Burlington Magazine” 1994, vol. 136, no. 1101, s. 808–815.

⁴⁷ J.T. Paoletti, *Wooden Sculpture in Italy...*, s. 85–199; G.A. Johnson, *The Original Placement of Donatello's Bronze Crucifix in the Santo in Padua*, „Burlington Magazine” 1997, vol. 139, no. 1137, s. 860–862; eadem, *Approaching the Altar: Donatello's Sculpture in the Santo*, „Renaissance Quarterly” 1999, vol. 52, no. 3, s. 627–666; *From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, ed. K. Christiansen, New York–Milan–London 2005, s. 242–248.

(ok. 1420/1425–1484) pomiędzy latami 40. a 60. XV w.⁴⁸ Ciało martwego Chrystusa zostało przedstawione na tle skalistego pejzażu i morza. Uwagę zwraca niezwykle schematycznie potraktowany korpus i wyraźnie nakreślone mięśnie oraz genitalia widoczne pod niemal przezroczystą tkaniną perizonium. Choć artysta pozoruje prawdę anatomiczną poprzez szczegółowy modelunek światłocieniowy i rozbudowaną strukturę ciała, poszczególne partie mięśni składają się z nieco abstrakcyjnych wydzielonych płaszczyzn. Tendencja do nieanatomicznego traktowania struktury ciała i do separowania jego elementów jest efektem wpływu dzieł wcześniejszych, zainspirowanych sztuką bizantyjską. Nawiązanie do tradycji przedstawieniowej jest widoczne zwłaszcza w osobliwym trójpodziale mięśni brzucha. Rozpostarte ramiona i przezroczysta tkanina perizonium sprawiają, że ciało Chrystusa jest w niezwykle sposób wyeksponowane i „prawdziwe” pomimo schematycznego potraktowania detali anatomicznych, a jego nagość przywodzi na myśl pełną niewzruszonego spokoju antyczną rzeźbę.

Sposób ukazywania doskonałego ciała ludzkiego, który rozwinął się na obszarach leżących na północ od Alp, był skoncentrowany głównie na przedstawianiu piękna ciała wątego, co odbiegało od estetyki opartej na eksponowaniu dekoracyjnej muskulatury. Jednakże również w krajach leżących na Północy zaczęto sięgać po formy „heroizujące” ciało Chrystusa. Tworzono wówczas dzieła sztuk plastycznych, w których ukazanie piękna Ukrzyżowanego opierało się nie tyle na budowaniu wrażenia delikatności, ile na akcentowaniu tężyzny fizycznej i siły stanowiących widoczną oznakę tryumfu i mocy. Wpływy nowego modelu estetycznego są widoczne na wykonanym przez Rogiera van der Weydena tryptyku ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu wykonanym ok. 1443–1445 r.⁴⁹ Znajdujący się na środkowym panelu Chrystus ukazany jest pomiędzy błękitnymi, lamentującymi aniołami. Choć jego fizjonomia jest dość delikatna, na powierzchni wątego ciała można dostrzec delikatny zarys mięśni brzucha.

Rzeźbiarskim przykładem dzieła, w którym cierpienie spletało się z heroizmem, jest krucyfiks wyrzeźbiony na początku XVI w. przez Wita Stwosza (ok. 1448–1553) na zlecenie Henryka Slackera (il. 4)⁵⁰. Dzieło to, być może planowane do ustawienia na przykościelnym cmentarzu, zostało umieszczone w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie i obecnie jest włączone w barokowy ołtarz św. Krzyża⁵¹. Ciało Chrystusa zostało ukazane jako silnie rozciągnięte. Na mękę, ale i na ludzki charakter Zbawiciela wskazują podkurczone konwulsyjnie palce dłoni oraz wyraz twarzy, która

⁴⁸ R. Bellucci, C. Frosinini, *Observations on the technique and artistic culture of Fra Carnevale* [w:] *From Filippo Lippi to Piero della Francesca...*, s. 315.

⁴⁹ R. Viladesau, *The Triumph...*, s. 71–72.

⁵⁰ S. Dettloff, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w krakowskim kościele Mariackim*, „Dawna Sztuka” 1939, t. 2, s. 59–63; *idem*, *Ze studiów nad sztuką Wita Stwosza. Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1949, t. 11, s. 1–42; P. Skubiszewski, *Wit Stwosz*, Warszawa 1985; W. Kasprzyk, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków” 1986, t. 39, nr 1, s. 13–23; P. Pencakowski, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1986, t. 22, s. 49–81; G. Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza...*, s. 348–357.

⁵¹ W. Kasprzyk, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza...*, s. 14.



Il. 4. Wit Stwosz, krucyfiks z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie, początek XVI w.

Źródło: fot. ze zbiorów autorki.

jest zniekształcona nie tylko poprzez grymas śmierci, ale również przez liczne, głębokie, sugerujące zaawansowany wiek zmarszczki. W warstwie rzeźbiarskiej na ramionach, brzuchu oraz nogach zostały podkreślone pasma żył. W literaturze wskazuje się, że rzeźba ta kontynuuje typ krucyfiksu, który zapoczątkował Mikołaj z Lejdy, oraz pozostaje pod wpływem dzieł wywodzących się z warsztatu Rogiera van der Weydena. Pomimo napięcia, które jest szczególnie widoczne w przypadku mocno wykręconych barków, sylwetka Chrystusa nie jest wątła w sposób charakterystyczny dla dzieł artystów, którzy wskazywani są jako źródła inspiracji. Szerokie barki, pełny brzuch i wyraźnie (choć nieprzesadnie) umięśnione ramiona oraz uda sugerują tężyznę fizyczną, która odmiennie niż w dziełach włoskich nie wiąże się z wyrazistym opracowaniem muskulatury, a z obrazem „zdrowego” ciała, którego dawna doskonałość jest dostrzegalna pomimo trwającego cierpienia. Kamienny krucyfixs Stwosza był na tyle znaczący dla sztuki Małopolski, że stanowił na tym obszarze model ukazywania ciała Chrystusa jako poprawnego anatomicznie aktu⁵².

Piotr Pałamarz, opisując krucyfixs wykonany dla Slackera, umieścił dzieło w grupie tzw. krucyfixsów heroiczych, które charakteryzowały się estetyzacją ciała oraz powściągliwością w ukazywaniu cierpienia⁵³. W wykonanym przez Stwosza dziele można odnaleźć sugestie niegdysiejszej doskonałości ludzkiego ciała, które zostało poddane cierpieniu. Naruszenie boskiego ciała wskutek męki nie niweluje jego niezwykłego wymiaru, a rzeczywiste cierpienie przeplata się w doskonały sposób z sugestią fizycznej doskonałości.

Wraz z upływem czasu delikatny zarys mięśni Ukrzyżowanego był coraz wyraźniej zastępowany przez atletyczną budowę ciała, która została uznana za trafniejszy sposób oddania doskonałej kondycji Boga. Tendencje do takiego ujęcia ciała nasiliły się na początku XVI w. Można je wyraźnie dostrzec w dziełach Hansa Burgkmaira (1473–1531), Albrechta Dürera (1471–1528) oraz Hansa Baldunga Griena (1484/1485–1545)⁵⁴.

W przypadku dzieł malarskich wykonanych przez Hansa Baldunga doskonałość ciała Chrystusa wyrażana była przez bardziej konwencjonalny i zakorzeniony w sztuce gotyckiej model opierający się na ukazaniu jasnej, gładkiej skóry oraz smukłej, rozciągniętej na krzyżu sylwetki. W pracach graficznych malarz ten często posługiwał się jednak wizją ciała, w której podkreślał niezwykłą tężyznę fizyczną Ukrzyżowanego poprzez akcentowanie nieanatomicznej i dekoracyjnie potraktowanej muskulatury. Za przykład takiego sposobu ujęcia ciała Chrystusa może posłużyć wykonany w 1505 r. drzeworyt znajdujący się w kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, na którym Ukrzyżowanemu towarzyszy Maria, Jan Ewangelista, Maria Magdalena oraz Longin⁵⁵. Ukazane na grafice

⁵² D. Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477*, Kraków 2012, s. 57. O wpływie warsztatu Wita Stwosza na rzeźbę regionu u schyłku średniowiecza pisał także W. Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006, s. 105–180.

⁵³ P. Pałamarz, *Krucyfixs w kościele św. Barbary w Krakowie. Przyczynek do dziejów małopolskiej rzeźby gotyckiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, t. 37, nr 1, s. 142–143.

⁵⁴ C. Harbison, *The Sexuality of Christ in the Early Sixteenth Century in Germany* [w:] *A Tribute to Robert A. Koch. Studies in the Northern Renaissance*, Princeton 1994, s. 72; E. Wind, *Dürer's „Männerbad”: A Dionysian Mystery*, „Journal of the Warburg Institute” 1939, vol. 2, no. 3, s. 72.

⁵⁵ F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700* [katalog dzieł], Amsterdam 1954, s. 82.

nagie ciało jest bardzo masywne, a sposób modelowania i uwypuklenia poszczególnych partii mięśni sprawił, że wydaje się ono nieco opuchnięte. Pomimo rozpięcia na krzyżu brzuch Chrystusa nie zapadł się, a z ran nie wypływa krew, co sugeruje niewrażliwość ciała na cierpienie.

Model ciała oparty na zainteresowaniu doskonałością ciała rozumianą jako tężyzna fizyczna można odnaleźć w pracach Albrechta Dürera. Co znamienne, artysta ten znany był zarówno z intensywnego przyswajania wiedzy z zakresu anatomii, jak i z podróży na Południe, gdzie zapoznawał się z powstającymi tam dziełami⁵⁶. W licznych pracach, w których podejmował on temat ukrzyżowania, można prześledzić tendencje do łączenia doskonałości rozumianej przez pryzmat tężyzny fizycznej i heroicznego opierania się cierpieniu. Jako przykład grafiki skupiającej się na męskim ciele warto przywołać tu wykonany w 1496 lub w 1497 r. drzeworyt przedstawiający nagich mężczyzn w łaźni⁵⁷. Ukazane na grafice postaci (poza otyłym mężczyzną pijącym piwo) charakteryzują się pełnymi, atletycznymi sylwetkami. Równie mocno idealizowaną wersję męskiej fizjonomii przedstawia miedzioryt wykonany przez Dürera w 1504 r. ukazujący Adama i Ewę⁵⁸ (il. 5). Młode, umięśnione ciało Adama jest wyraźnie wyeksponowane, jedynie genitalia zakrywa listek, spod którego widoczne jest owłosienie. Naga atletyczna sylwetka w swojej budowie i pozycji odwołuje się do witrufiańskiego kanonu⁵⁹. Silnie odznaczają się także odwołania do figury Apolla Belwederskiego, który został odnaleziony we Włoszech pod koniec XV w. Choć Dürer zapewne nie widział dzieła osobiście, przypuszcza się, że zapoznał się z rysunkami, na których przedstawiona została rzeźba⁶⁰.

W kontekście obydwu wspomnianych przedstawień: pełnego witalności ciała ludzkiego i doskonałego ciała Adama, należy rozpatrywać tworzone przez Dürera dzieła ukazujące Chrystusa. Na wykonanej w ok. 1511 r. grafice wchodzącej w skład cyklu pasyjnego został przedstawiony Ukrzyżowany, którego ciało charakteryzuje się rozbudowaną muskulaturą i tężyzną (il. 6)⁶¹. Pomimo przybitych wysoko ramion brzuch Chrystusa nie jest zapadnięty, a ciało nie podlega ciężeniu – zamiast tego jego wydatne mięśnie napinają się, postać bardziej lewituje przed krzyżem, niż na nim wisi. Jedynie niewielka,

⁵⁶ A. Smith, „Germania” and „Italia”. *Albrecht Dürer and Venetian Art*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1979, vol. 127, no. 5273, s. 273–290.

⁵⁷ B.J. Cavallo, *Albrecht Dürer’s „The Men’s Bathhouse” of 1496–1497: Problems of Sexual Signification*, „Journal for Early Modern Cultural Studies” 2016, vol. 16, no. 5, s. 9–37; R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, *Albrecht Dürer: das druckgraphische Werk*, vol. 1–3, Munich–London–New York 2001–2004; C. Harbison, *The Sexuality of Christ...*, s. 269–271; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Baut, Warszawa 1985, s. 205.

⁵⁸ S. Boorsch, *Albrecht Dürer, „Adam and Eve”*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1997, vol. 54, no. 4, s. 31; J. Meder, *Dürer-Katalog*, Wien 1932, s. 69–70; C.I. Minott, *Albrecht Dürer: The early graphic works. An exhibition in celebration of Dürer’s birth*, „Record of the Art. Museum, Princeton University” 1971, vol. 30, no. 2, s. 7–27.

⁵⁹ C.I. Minott, *Albrecht Dürer...*, s. 10.

⁶⁰ S. Boorsch, *Albrecht Dürer, „Adam and Eve”...*, s. 31.

⁶¹ A. Hass, *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The „Small Passion” and the „Engraved Passion”. Iconography, Context and Spirituality*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2000, Bd. 63, H. 2, s. 169–230; R. Vilade-sau, *The Triumph...*, s. 148.



Il. 5. Albrecht Dürer, *Adam i Ewa*, miedzioryt, 1504 r.

Źródło: zbiory Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222> [dostęp: 22.11.2022].

bezkrwawa rana w boku, nieznacznie pochylona głowa i lekko podkurczone palce dłoni wskazują na fizyczne uszkodzenie ciała. Uwagę zwraca układ nóg, które zostały przybite razem jednym gwoździem. Cały ciężar ciała spoczywa na wyprostowanej lewej nodze, podczas gdy prawe kolano pozostaje swobodnie zgięte, co przywodzi na myśl kontrast. Wypiężone ciało Zbawiciela jest bardziej muskularne i pełniejsze niż sylwetka Adama, którą Dürer zaprezentował w wcześniejszej pracy. W porównaniu z krucyfiksem Wita Stwosza, w którym heroizm Ukrzyżowanego jawił się w pewien sposób jako miniony (częściowo przysłonięty przez mękę) oraz ludzki, na grafice Dürera Chrystus pozostaje niemal obojętny na cierpienie, a doskonałość wiąże się nie tylko z przewyciężeniem bólu, który nie może mieć wpływu na idealną kondycję ciała.



Il. 6. Albrecht Dürer, *Ukrzyżowanie* (grafika wchodząca w skład cyklu pasyjnego), 1511 r.
 Źródło: zbiory Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391188>
 [dostęp: 22.11.2022].

Jako przykład fizycznej doskonałości Chrystusa zawieszono na krzyżu przywołuje się przypisywaną Hansowi Burgkmaierowi grafikę wykonaną w ok. 1510 r.⁶² Przybity do krzyża w formie litery T, muskularny Ukrzyżowany jest zupełnie nagi – jego genitalia ukryte są jedynie pod grubym sznurem, spod którego widoczne jest owłosienie łonowe.

⁶² L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, oprac. M. Walczak, Kraków 2013, s. 148.

Choć ciało Chrystusa jest umięśnione, poszczególne jego partie nie są wyeksponowane w sposób nadmierny. Stopy Ukrzyżowanego zostały przymocowane do drewna osobno, golenie się krzyżują. Uda pozostają zaciśnięte, ukrywając skromnie genitalia – gruby sznur na biodrach jest być może niepotrzebny, ponieważ nawet bez niego widoczne byłoby tylko owłosienie. Według Craiga Harbisona intencją Burgkmaira było zmuszenie widza do koncentracji na ciele Chrystusa i rozmyślenia nad jego czysto fizycznymi aspektami⁶³. Przyпуска się, że przed wykonaniem dzieła Burgkmair odbył podróż do Niderlandów lub do Włoch, gdzie w obydwu przypadkach mógł mieć kontakt z przedstawieniami Ukrzyżowanego, w których Chrystus ukazany jest jako niemal zupełnie nagi⁶⁴. Dla zrozumienia grafiki istotny jest jej historyczny kontekst. W czasach, w których żył artysta, środowisko teologów żywo podejmowało temat Chrystusa, przypominając o hańbie związanej z wystawieniem nagiego ciała na widok publiczny. Początek XVI w. był także momentem, w którym uwagę mieszkańców Augsburga przykuwały liczne procesy wytaczane przeciwko homoseksualistom⁶⁵. Grafika Burgkmaira wydaje się polemizować ze słowami teologów i potępieniem okazywanym zainteresowaniu męskim ciałem. Chrystus został ukazany zupełnie nagi – to właśnie piękne ciało muskularnego mężczyzny stanowi główny przedmiot kontemplacji. Wierni bez trudu mogli doszukać się treści związanych z procesem wcielenia, w ramach którego Jezus stał się człowiekiem doskonałym, by złożyć swoje ciało w ofierze. Hańba nagości i odrzucenie męskiej cielesności schodzą na drugi plan, niknąc pod fascynacją fizycznym pięknem i pamięcią o tym, że to samo ciało spożywane jest pod postacią eucharystii.

Na obszarze Prus Krzyżackich omawiana recepcja modelu ciała Chrystusa nastąpiła z pewnym opóźnieniem. Intrygującą kwestią pozostaje jednak rzeźba stanowiąca precedens dla Ukrzyżowań w typie heroicznym. Krucyfiks z katedry (obecnie konkatedry) pw. Trójcy Świętej w Chełmży jest datowany na początek XV w., co czyni go dość wczesną realizacją noszącą znamiona heroicznego ujęcia Chrystusa, choć wyraźne są tu też motywy związane z napięciem ciała⁶⁶. Obecnie grupa składająca się z omawianej rzeźby oraz figur Marii i Jana Ewangelisty umieszczona jest na wewnętrznej ścianie nawy północnej. Spekuluje się, że krucyfiks pierwotnie mógł się znajdować na belce tęczowej katedry, lecz można mieć wątpliwości co do takiej lokalizacji. Postać Chrystusa ma wymia-

⁶³ C. Harbison, *The Sexuality of Christ...*, s. 76.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 69–70.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 72–73.

⁶⁶ K.H. Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Bd. 1: *Text*, Berlin 1939, s. 174–182; M. Dorawa, *Katedra św. Trójcy w Chełmży: dzieje budowy, architektura, wyposażenie*, Warszawa 1975, s. 29–30; *idem*, *Chełmżyńska katedra Świętej Trójcy*, Kraków 2003, s. 82; *Województwo bydgoskie: powiat toruński*, red. i oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, seria: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 11, z. 16, Warszawa 1971, s. 16; P. Birecki, *Dzieje sztuki w Chełmży*, Chełmża 2001, s. 91; K. Pająk, *Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Sandomierzu*, „Studia Sandomierskie: Teologia – Filozofia – Historia” 2013, nr 20(2), s. 38; M. Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin–Toruń 2014, s. 399–341; J.Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 2, cz. 1: *Pomorze*, Warszawa 1992, s. 365; P. Waszak, *Gotycki krucyfiks z katedry Trójcy Świętej w Chełmży*, „Rocznik Grudziądzki” 2021, t. 29, s. 55–78.

ry niewiele większe od naturalnych, podczas gdy krucyfiksy tęczowe osiągały zazwyczaj znaczne rozmiary⁶⁷. Ciało Chrystusa jest ukazane jako mocno rozciągnięte na belkach krzyża. Uwagę zwraca specyficzna fizjonomia Chrystusa – zarówno rysy twarzy, jak i zarost przywodzą na myśl bliskowschodni (syryjski?) typ urody. Twarz z mocno zarysowanymi, wydatnymi kośćmi policzkowymi jest okolona ciemnymi, założonymi za wydatne uszy włosami, które z obu stron opadają lekko na ramiona, pod długimi, kędzierzawymi wąsami widoczne są otwarte usta. Złota korona cierniowa jest nasunięta mocno na czoło. Cechą wyróżniającą rzeźbę na tle wielu innych dzieł powstających w tym okresie są szerokie barki i masywne, muskularne kończyny. Obłą i dość krótka klatka piersiowa jest mocno uniesiona i poznaczona poziomymi wałkami żeber. Z wąskiej rany boku wypływa szeroki strumień krwi, który urywa się szybko i kończy pojedynczymi kroplami spływającymi do poziomu okrągłego pępka. Wyżłobienia sugerujące pachwiny są głębokie i zaczynają się nienaturalnie wysoko, bo już nieco poniżej linii pępka. Międko, choć wyraźnie drapowane, sięgające połowy ud perizonium dość ściśle oplata wąskie biodra. Umięśnione i masywne nogi są skrzyżowane na poziomie łydek, co jest związane z faktem przybicia stóp osobno. Masywne uda wydają się wydłużone względem całej postaci. Szczegółowo opracowane zostały kolana z wyraźnie zaznaczoną rzepką i więzadłami oraz mięśnie łydek.

Charakterystyczną cechą krucyfiksu jest wysoki, choć nierównomierny poziom opracowania detali anatomicznych. Uwagę zwraca fakt, że kończyny zostały wykonane z większą pieczołowitością niż sam korpus. Twórca rzeźby z pewnością był zaznajomiony z pismami św. Brygidy, na co wskazuje układ oraz cechy fizjonomii Ukrzyżowanego odpowiadające rozbudowanym literackim opisom. Cała postać wydaje się odzwierciedlać słowa świętej: „a że miał wspaniały organizm, dlatego życie ze śmiercią w Ciele Jego walczyło”⁶⁸. Wspomniana wspaniałość była tu rozumiana nie tyle przez wątłość i delikatność, co przez przyzmat tężyzny fizycznej, która stanie się cechą preferowaną stulecie później.

Dalsze życie średniowiecznych kanonów estetycznych

Myśl, że udręka ciała nie mogła przesłonić doskonałego ludzkiego wymiaru Chrystusa, który zawisł na krzyżu w akcie tryumfu, a Ciało pozostaje godnym szczególnej kontemplacji przedmiotem uwielbienia, była niezwykle żywa w sztuce późnego gotyku, ale i w sztuce doby renesansu. Oba omówione typy przedstawieniowe Ukrzyżowanego pozostały atrakcyjne w epoce postśredniowiecznej. Typowa dla renesansu fascynacja atletycznym ciałem nie wyparła zupełnie wizerunków Chrystusa jako wątłego i delikatnego mężczyzny, którymi wciąż posługiwało się wielu artystów.

Jednym z dzieł, w których badacze doszukują się trwania średniowiecznej estetyki ciała, jest krucyfiks wykonany w 1492 r. dla kościoła Santo Spirito we Florencji. Za twórcę

⁶⁷ M. Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte...*, s. 399; P. Birecki, *Dzieje sztuki w Chełmży...*, s. 91.

⁶⁸ Św. Brygida, *Objawienia...*

tego dzieła uważany jest Michał Anioł (1475–1564)⁶⁹. Rzeźbione w drewnie ciało Chrystusa zwisa na krzyżu bez wysiłku, lekko wspierając swe stopy na *suppedaneum*. Na klatce piersiowej można odnaleźć subtelny zarys żeber, a brzuch pokryty jest delikatnymi górkami mięśni. Ramiona Ukrzyżowanego są łagodnie rozłożone, a palce bezboleśnie wyprostowane pomimo gwoździ przesywających dłonie. Podczas gdy głowa, a za nią także i korpus, lekko obracają się w prawo, biodra oraz złączone i podkurczone kolana odchylają się w lewą stronę, sprawiając, że całe ciało zastyga w pełnej wdzięku skrzyżowanej pozycji. Istnieje daleko idące podobieństwo pomiędzy przedstawieniami Ukrzyżowania, które zostały wykonane przez Martina Schongauera (ok. 1435–1491), a krucyfiksem z Santo Spirito. Obydwa dzieła można zestawić ze względu na delikatność, jak również na sposób oddania cech ciała Chrystusa⁷⁰. W okresie tym istniała specyficzna „moda” na artystów z Północy, a młody Michał Anioł miał do czynienia z pochodzącymi stamtąd grafikami⁷¹.

Poza doskonałością delikatnego ciała ze sztuki średniowiecznej zaczerpnięto także sposób splatania ze sobą cierpienia oraz doskonałej cielesności. Tego typu podejście można odnaleźć również w późnych pracach Michała Anioła. W serii rysunków wykonanych dla Vittori Colonna ok. 1538–1540 r. widoczne są nawiązania do sztuki średniowiecznej i niderlandzkiej⁷². Wpływ wcześniejszych modeli estetycznych odznacza się w przedstawieniu Chrystusa Ukrzyżowanego pomiędzy aniołami, które znajduje się w kolekcji British Museum. Głowa Ukrzyżowanego nie opada bezwładnie, lecz skierowana jest ku górze, a ciało pozostaje z gracją wygięte w esowatej pozie. Choć postać Chrystusa jest pełna i dobrze zbudowana, zamiast pokąźnej muskulatury odnajdujemy tu zredukowane i łagodne formy budujące sylwetkę. Napięte mięśnie i ścięgna świadczą o rozpięciu ciała na krzyżu, lecz samo przybicie kończyn do drewna nie jest oczywiste z powodu ułożenia lewej dłoni i stopy, które nie wydają się unieruchomione. Pełne ekspresji gesty i gracja w twórczości Michała Anioła były wynikiem inspiracji sztuką niderlandzką, którą zainteresowała go Vittoria, kojarząca ją z głęboką pobożnością⁷³. Nie tylko sztuka niderlandzka, lecz także starsze dzieła średniowieczne silnie oddziały na rysunek Michała Anioła, co pokazał Reiner Hausherr⁷⁴. Badacz wskazał na szereg prac, z których artysta zaczerpnął formalne rozwiązania, takie jak napięcie ciała czy też uniesiona ku niebu głowa – ten motyw znany jest ze średniowiecznych manuskryptów, w których pojawiał się jako

⁶⁹ M. Lisner, *The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixion of Taddeo Curradi*, „Burlington Magazine” 1980, vol. 122, no. 933, s. 812–819; U. Middeldorf, *The Crucifixes of Taddeo Curradi*, „Burlington Magazine” 1978, vol. 120, no. 909, s. 806–813; L.H. Zirpolo, *Michelangelo: A Reference Guide to His Life and Works*, London 2020, s. 55–57.

⁷⁰ M. Lisner, *The Crucifix from Santo Spirito...*, s. 814.

⁷¹ K. Christiansen, *The View from Italy [w:] From Van Eyck...*, s. 55–57.

⁷² U.R. D’Elia, *Drawing Christ’s Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, „Renaissance Quarterly” 2006, vol. 59, no. 1, s. 90–129; R. Hausherr, *Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung*, Wiesbaden 1971; P. Joannides, *Michelangelo Drawings at the British Museum*, „Burlington Magazine” 1975, vol. 117, no. 865, s. 262.

⁷³ K. Christiansen, *The View from Italy...*, s. 58.

⁷⁴ P. Joannides, *Michelangelo Drawings...*, s. 262.

zobrazowanie ostatnich słów i śmierci. Cierpienie Ukrzyżowanego zamykało się w tym oznaczającym śmierć i zwątpienie geście⁷⁵.

Choć rysunek wykonany dla Vittori Colonna porównywany jest z antyczną rzeźbą przedstawiającą śmierć Laokoona, która była w XVI w. rekomendowana jako wzór dla chrześcijańskich przedstawień cierpienia i męki, Michał Anioł obficie czerpał też z ikonografii i sztuki średniowiecznej, dokonując syntezy, w efekcie której powstała nowa jakość i wizja doskonałego ciała Ukrzyżowanego⁷⁶. Istotne dla rysunków Michała Anioła ukazujących ukrzyżowanie było także czerpanie inspiracji z przedstawień w typie *crucifixi dolorosi*⁷⁷. Estetyka idealnego człowieczeństwa Chrystusa opierająca się na wizji ciała delikatnego i smukłego czy też fascynacji esowatą i łukowatą linią okazała się trwała.

Podsumowanie

Namysł nad pięknem ciała stanowił ważny temat myśli średniowiecznej, czego wyrazem były intensywne poszukiwania wizji doskonałego człowieczeństwa, które objawiało się w postaci Boga. Zaskakiwać może fakt, że choć biologiczne ciało nie było w tej epoce cenione, tak dużo uwagi poświęcano jego aspektom estetycznym, które znalazły odbicie w wizerunkach Chrystusa, a w szczególności Ukrzyżowanego.

Ukazywanie rozpostartego na krzyżu niemal zupełnie nagiego mężczyzny nieuchronnie rozbudzało zainteresowanie kwestiami ciała, jego natury i budowy. Przedstawienia obnażonego Chrystusa jako poprawnego anatomicznie aktu były dość późnym rozwiązaniem. Jednakże trudno zignorować rozważania teologów i pełne szczegółów opisy wizji, a także sposób, w jaki artyści posługiwali się własnymi spostrzeżeniami na temat ludzkiej biologii. Twórcy w swoich dziełach nieustannie mediowali pomiędzy standardami wyznaczanymi przez sztukę oraz kulturę, ale także doświadczeniami religijnymi i obserwacją własnej i cudzej fizjonomii. W efekcie tego procesu przedstawienia Chrystusa poddawano niekiedy znaczącej syntezie lub stylizacji, a niekiedy starano się ukazać jego biologiczny wymiar, posługując się naturalistycznymi środkami wyrazu.

Biorąc pod uwagę liczbę wypracowanych w okresie średniowiecza rozwiązań w ukazywaniu Chrystusa jako doskonałego i pięknego człowieka, epoka ta nie powinna być postrzegana jako czas pogardy dla ciała, lecz okres żywych poszukiwań nowych kanonów oraz modeli estetycznych. Późniejsze pojawienie się innej estetyki, eksponującej tężyznę fizyczną stanowiło alternatywę, a nie zaprzeczenie estetyki ludzkiego ciała wypracowanej w średniowieczu.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 25–27.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 15–16.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 31.

Summary

Christ Crucified – Aesthetic of Suffering Body, and Perfect Physiognomy at the End of the Middle Ages

The essay is devoted to a specific notion of Christ's body aesthetic developed in Middle Ages. Analysis of literary sources and Christ's body depictions leads to the conclusion that there was great interest in aesthetic issues. An interest not only focused on suffering and Passion, but rather very subtle and full of tenderness vision of human body.

Keywords: crucifixion, Christ's body, harp, heroism, beauty

Słowa kluczowe: ukrzyżowanie, ciało Chrystusa, harfa, heroizm, piękno