

Małgorzata U. MAZURCZAK

## SPES – NADZIEJA POŚRÓD PERSONIFIKACJI CNÓT Wokół Andrei Pisana drzwi południowych baptysterium we Florencji

*Ukazywanie twarzy profilem szczególnie rozpowszechnione było w czternastowiecznych kompozycjach portretowych, zarówno na medalach, jak i na obrazach. Taki sposób prezentowania postaci miał wskazywać na tajemnicę istnienia dwóch rzeczywistości: widzialnej, prezentowanej odbiorcy bezpośrednio, i tej drugiej, niewidzialnej, nieujawnionej wprost, ale sugerowanej poprzez wyraźne skierowanie oka lub całej twarzy sportretowanej postaci.*

Dwa dolne rzędy kwater południowych drzwi baptysterium florenckiego (il. 1) zajmują postaci ośmiu pięknych dziewcząt będących personifikacjami cnót kardynalnych i teologicznych. Zwrócone ku miastu drzwi, odlane z brązu, pozłacane, stanowiły niegdyś główną bramę do baptysterium pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela. Poświęcone zostały zobrazowaniu życia i męczeńskiej śmierci tego proroka. Andrea Pisano (znany też jako Andrea da Pontadera) ukazał jego historię na dwudziestu kwaterach, natomiast na ośmiu umieścił personifikacje cnót kardynalnych i teologicznych<sup>1</sup>. Młode kobiety siedzące na niskich taboretach, skierowane frontalnie do wiernych wchodzących do baptysterium, trzymają w dłoniach swoje atrybuty jako swoiste insygnia. Ponad głowami postaci misterną kapitałą wyryte zostały ich imiona. W tym szeregu majestatycznych istot ubranych w eleganckie szaty, harmonizujące z ich szlachetnymi, subtelnymi twarzami, wyróżnia się personifikacja Nadziei (Spes). Jedynie ona odwraca się energicznym ruchem w prawą stronę, sięgając po koronę ukazaną w narożniku kwatery (il. 2). Ten wyeksponowany gest ręki, z której spływa jedwabna materia sukni, skorelowany został z całym ciałem dziewczyny. Artysta unaoczniał jej działanie, wysiłek, aby osiągnąć celu.

Technika pozłacanego brązu, ekskluzywna i bardzo kosztowna, znana od czasów rzymskich, pozwoliła uzyskać dodatkowe efekty światła, blasku postaci, zwłaszcza tych, których sylwetka bardziej odchyła się od płaszczyzny tła. Siedem z postaci wyobrażających cnoty ukazanych zostało w pozycji reprezentacji – manifestują raczej fakt istnienia aniżeli działanie. Dziewczęta emanują pewnością i spokojem. W taki sposób artysta przedstawił cnoty w najbliższym otoczeniu Spes. Wiara (Fides) (il. 3), Miłość (Caritas), Sprawiedli-

<sup>1</sup> Wysokość każdej z kwater wynosi pięćdziesiąt centymetrów. Por. E. C a r l i, *Scultura italiana. Il Gotico*, Electa, Milano 1967, s. 24.

wość (Iustitia) i Mądrość (Sapientia) komunikują się z odbiorcą za pomocą swoich atrybutów, takich jak krzyż czy waga. Nadzieja skierowana jest do wiernych profilem – wzrokiem i ruchem naprowadza uwagę patrzącego na koronę.

Ten niezwykle układ postaci Spes z drzwi florenckich ma swoje głębsze konotacje treściowe. Zobrazowane tu bowiem zostało pojęcie „perspicere”, czyli przebijać wzrokiem, przejrzeć lub postrzegać poprzez coś. Nadzieja przedstawiona jest w akcji skierowanej ku czemuś.

Ukazywanie twarzy profilem szczególnie rozpowszechnione było w czternastowiecznych kompozycjach portretowych, zarówno na medalach, jak i na obrazach. Finezyjnie wyrysowany profil twarzy portretowanego kierował uwagę odbiorcy na coś lub na kogoś, kto ukazany został na rewersie lub na drugiej, połączonej z portretem tablicy. W czasach działalności Andrei Pisana był to zabieg znany i utrwalony w długiej tradycji od czasów medalierstwa antycznego. Taki sposób prezentowania postaci miał wskazywać na tajemnicę istnienia dwóch rzeczywistości: widzialnej, prezentowanej odbiorcy bezpośrednio, i tej drugiej, niewidzialnej, nieujawnionej wprost, ale sugerowanej poprzez wyraźne skierowanie oka lub całej twarzy sportretowanej osoby. W omawianej tu figurze Nadziei profilowo wypracowana została nie tylko twarz, ale cała postać unosząca się ku górze, w kierunku wyznaczonym układem ramion i dłoni. Andrea Pisano nieprzypadkowo posłużył się taką kompozycją.

Gdy Rada Miasta Florencji powierzyła mu wykonanie głównych drzwi do katedralnego baptysterium, był już cenionym i znanym mistrzem. Drzwi te, ukończone w roku 1336, opatrzone inskrypcją „Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit A.D. M.CCC. XXX.”, uznano za arcydzieło. Umieszczone zostały w wejściu głównym łączącym baptysterium bezpośrednio z katedrą, co nie było bez znaczenia dla całego programu ikonograficznego. W roku 1452, ponad sto lat później, oddano pierwszeństwo Porta del Paradiso, drzwiom wykonanym przez Lorenza Ghibertiego, i wmontowano je w tym właśnie miejscu<sup>2</sup>. Nowa Brama Raju olśniewała, była znakiem nowych czasów – dojrzałego renesansu.

Aby odsłonić cały kontekst artystyczny i treściowy dzieła Andrei Pisana, przypomnijmy najważniejsze wydarzenia z życia i edukacji artysty, o którym pisali już Lorenzo Ghiberti w swoim *I commentarii* oraz Giorgio Vasari w *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*<sup>3</sup>. Andrea, złotnik i rzeźbiarz, urodził się w Pontedera w roku 1295. Praca jego ojca jako notariusza w Pizie była powodem sprowadzenia się całej rodziny do tej ówczesnej metropolii, co tłu-

<sup>2</sup> Por. J. P o e s c h k e, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, t. 1, *Donatello und seine Zeit*, Hirmer, München 1990, s. 62-64.

<sup>3</sup> Zob. G. V a s a r i, *Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i oprac. K. Estreicher, PWN, Warszawa-Kraków 1985, t. 1, s. 330-339.

maczy określenie mistrza Andrei jako Pizańczyka<sup>4</sup>. Już pierwsze noty biograficzne potwierdzają, że był artystą wybitnym, znającym najlepsze wzory zarówno rzeźby, jak i malarstwa początku trecenta. To właśnie on uważany jest za twórcę, który upowszechnił malarstwo Giotta i utrwalił jego pozycję w sztuce. Pisano był jego uczniem i przyjacielem, a po śmierci swego mistrza kontynuował jego dzieło. Giotto zmarł w roku 1337 – wtedy to Rada Miasta przekazała Andrei kierownictwo budowy i wykonawstwo artystyczne kampanilii Santa Maria del Fiore we Florencji. Prace te prowadził aż do swojej śmierci w roku 1348 (lub 1349)<sup>5</sup>.

Inspiracje Andrei Pisana nie ograniczały się jednak tylko do twórczości Giotta, interesowała go także sztuka sieneńska: architektura, rzeźba, a szczególnie malarstwo Duccia. Tutaj odnajdywał niezrównaną kaligrafię i finezję konturu, tak istotnego w pracy rysowniczej poprzedzającej wykonanie odlewów. Nie mógł pozostawać obojętnym także na sztukę rodzinnego miasta – Pizy.

Wykonane w brązie przez Bonanna z Pizy drzwi (z lat 1179-1186) w tamtejszej katedrze: Porta Regia w fasadzie zachodniej i Porta di San Ranieri w południowym ramieniu transeptu, zachwyciły artystów, a mieszkańców tego bogatego miasta napawały dumą. Dziełem tego twórcy są również drzwi z brązu (z roku 1186) w katedrze w Monreale, które stanowiły wzór kunsztu w tej dziedzinie sztuki<sup>6</sup>. We Florencji doceniano złotników pizańskich, znanych ze swoich misternych prac, takich jak na przykład relikwiarz św. Krzyża w katedrze w Massa Maritima, mieście stanowiącym własność Pizy. W warsztacie złotniczym, w którym wykonano ten relikwiarz, pracował młody Andrea Pisano. Terminował również u znanego z wielu dzieł złotnika Andrei di Jacopo d'Ognabene, w pobliskiej Pistoii. Wiedza oraz kunszt artystyczny Andrei w zakresie złotnictwa były istotnym atutem w zdobywaniu uznania we Florencji – miejscowy mecenas, a także wymagający odbiorcy sztuki cenili szczególnie finezję rysunku, gwarantującą klarowną kompozycję. Uznanie zyskały również prace rzeźbiarskie w marmurze, które wykonał Andrea jako dekorację kampanilii<sup>7</sup>.

Główny temat drzwi baptysterium – życie św. Jana Chrzciciela – cieszył się popularnością we Florencji, ostatni prorok Starego Przymierza był bowiem – obok Maryi – patronem miasta. Wcześniejsze od cyklu Pisana są poświęco-

<sup>4</sup> Zob. G. K r e y t e n b e r g, hasło „Andrea Pisano”, w: *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. 1, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, s. 614-620; por. t e n ż e, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Bruckmann, München 1984, s. 67.

<sup>5</sup> Por. t e n ż e, hasło: „Andrea Pisano”, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 24, *Macmillan*, London 1996, s. 874-876.

<sup>6</sup> Por. *Storia dell'arte italiana*, red. G. Bollati, P. Fossati, *Parte prima. Materiali e problemi*, red. G. Previtali, t. 4, Einaudi, Torino 1979, s. 164.

<sup>7</sup> Por. L. B e c h e r u c c i, *Andrea Pisano nel campanile di Giotto*, Sadea-Sansoni, Firenze 1965.

ne temu tematowi powszechnie podziwiane malowidła Giotto na lewej ścianie kaplicy Peruzzich w kościele Santa Croce. W swoim dziele Andrea połączył treściową inspirację zaczerpniętą z obrazów Giotto oraz jego ogólne zasady kompozycji z finezją delikatnego modelunku ciał i oszczędnym stosowaniem rekwizytów, które Pisano poznał, obserwując malarstwo Duccia. Niepoślednią rolę wśród tych różnorodnych źródeł inspiracji odegrały również marmurowe rzeźby Giovanniego Pisana. W jego bowiem warsztacie asymilowano wzory rzeźby francuskiej, zarówno monumentalnej rzeźby portalowej, jak i plastyki z kości słoniowej. W ambonie Giovanniego (z roku 1301) dla katedry w Pizie, ukazane zostały właśnie personifikacje cnót: Wiary, Nadziei i Miłości, oraz sztuk wyzwolonych i filozofii, które to przedstawienia wprowadziły protorenesansowe rozumienie personifikacji w gotyckim poczuciu formy<sup>8</sup>. Duże znaczenie miała też praktyka Andrei Pisana w pracowniach złotniczych. Przygotowanie cyklu ikonograficznego dla drzwi baptysterium wynikało zatem z wielu doświadczeń artystycznych, jakie nabywał mistrz w trakcie swojej nauki i podczas tworzenia pierwszych samodzielnych prac, w których objawił własną wrażliwość plastyczną. Wykonanie odlewów z brązu wykończonych pozłoceniami wymagało wiedzy technicznej i umiejętności warsztatowych, dlatego też prace odlewnicze ostatecznie zlecono mistrzowi weneckiemu Bertuccio<sup>9</sup>.

W dziele Pisana unaoczniona została hagiografia Jana Chrzciciela wraz z podstawowym kodeksem obrazowania dobra w cyklu personifikacji cnót: czterech cnót kardynalnych i czterech teologicznych. Cnoty z drzwi baptysterium florenckiego miały przybliżyć mieszkańcom miasta, a nade wszystko Signorii florenckiej, nauczanie Kościoła o drodze do zbawienia. Na dwóch częściach drzwi, jak na dwóch otwartych stronach księgi, odczytywano historię Jana Chrzciciela jako proroka, naukę o chrzcie Chrystusa i objawieniu się Bożego Synostwa. Śledząc kolejność ukazanych scen i kontekst postaci cnót, można dostrzec, że cnota Nadziei nieprzypadkowo ukazana została tuż poniżej kwatery ukazującej chrzest Hebrajczyków, którego dokonuje św. Jan Chrzciciel, a sąsiadująca z Nadzieją cnota Wiary – poniżej sceny chrztu Chrystusa (ten aspekt ikonologiczny zasługuje na dalsze odrębne badania).

Temat cnót był niemal wszechobecny w sztuce Toskanii, tak w dziełach malarskich, jak i w rzeźbie, a zwłaszcza w reliefie. Wyjątkowe walory artystyczne figury Spes na omawianych drzwiach dostrzegł Pietro Toesca. Badacz ten wskazywał między innymi na miękką linię modelunku ciała, którą zachwycał się później Luca della Robbia, powtarzając gest z figury Nadziei w kompo-

<sup>8</sup> Zob. M. S e i d e l, *La scoperta del sorriso. Vie di diffusione del gotico francese (Italia centrale 1315-1325)*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 51(2007), 1-2, s. 45-157.

<sup>9</sup> Znany był również z odlewów bocznych bram bazyliki San Marco w Wenecji. Por. *Storia dell'arte italiana, Parte prima*, t. 4, s. 149.

zycji postaci św. Tomasza. W scenie Santa Maria della Cintola św. Tomasz przyjmuje pasek Maryi, unosząc się nieco ponad ziemię, aby sięgnąć po dar. Gest ten rozumiano jako sięganie po relikwię<sup>10</sup>.

Wzorem dla Andrei Pisana był sposób obrazowania cnót w dziełach Giotta. Ten mistrz, artysta i uczony, znany był nie tylko w obrębie Florencji czy Toskanii, ale również w Padwie i w Rzymie. Szczególne znaczenie dla utrwalenia jego statusu artystycznego miała ukończona w roku 1305 kaplica Santa Maria della Misericordia znana powszechnie jako Kaplica Scrovegnich w Padwie. Dzieło to wielokrotnie inspirowało artystów, stanowiąc bogaty repertuar wzorców zarówno w swojej warstwie architektonicznej, jak i malarskiej. Zwróćmy uwagę na szereg personifikacji cnót i wad, które na ścianach kaplicy namalował Giotto w technice *chiaroscuro*. Stanowią one bazę narracji chrystopologicznej i mariologicznej o bogatej kolorystyce scenicznej, narracji, którą wieńczy scena Sądu Ostatecznego (il. 4) wypełniająca całą ścianę zachodnią.

Giotto personifikacje cnót to postaci silne, przywodzące na myśl odmalowane rzeźby. Namalowane w monochromatycznej tonacji szarawo-niebieskiej, zamknięte zostały w odrębnych *panneaux*. Jedne naśladują monumentalne statuy *en pied*, inne siedzą na tronach. Wszystkie – oprócz Spes – patrzą na odbiorcę, wyrażając swoim sugestywnym spojrzeniem powagę manifestowanych wartości.

Spes ukazana jest jako ostatnia w szeregu cnót, na cokole, na ścianie południowej, w samym narożniku, w miejscu, gdzie ściana ta łączy się ze ścianą zachodnią, na której przedstawiony został Sąd Ostateczny. Takie usytuowanie nie jest przypadkowe – to przemyślany zabieg kompozycyjny. Uskrzydłona Nadzieja, zwrócona profilem do widza, unosi się ponad gruntem, niemal pozbawiona fizycznego ciężenia (il. 5). W tym ruchu zdaje się pokonywać samą siebie, swoje cielesne uwarunkowania, po to, by osiągnąć cel – koronę. Powyżej, w prawym narożniku *panneaux*, pojawia się anioł, który dziewczynie, niemal dziecku, ofiaruje nagrodę – koronę świętości, życie wieczne. Owo unoszenie się delikatnej, pełnej zmysłowości postaci nad ziemią jest znakiem wyzwolenia z materialnych dążeń, z łańcucha rzeczy, którymi rządzi pożądanie, ale też i *ratio*<sup>11</sup>. Ta niematerialna postać zaprzecza logicznym konsekwencjom zachowań istot ziemskich, owładniętych materią, a wraz z nią – cieniem. Ukazana profilem Spes znalazła się na linii łączącej dwa odległe punkty: tym najniższym jest ona sama usytuowana na cokole narożnika, najwyższym zaś – duże trójarkadowe okno na ścianie zachodniej ponad Sądem Ostatecznym. Na linii diagonalnej pomiędzy tymi elementami wznosi się przemyślana kompozycja.

<sup>10</sup> Terakota (wł. *terracotta*) z roku 1502 w kolegiacie Foiano. Por. P. T o e s c a, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino-Firenze 1971, s. 308.

<sup>11</sup> Por. Ch. F r u g o n i, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la capella Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008, s. 337.

Najbliższym punktem ponad postacią Nadziei jest korona, której próbuje ona osiągnąć. Powyżej rozgrywa się dramat sądu i łaski Zbawienia. Kulminacją całej kompozycji jest postać Chrystusa zjawiającego się w Paruzji, przedstawiona w typie rozbudowanej Deesis. Przestrzeń pomiędzy Spes a Deesis wypełniają aniołowie prezentujący narzędzia Męki Chrystusa – to znany od dawna motyw Sądu Ostatecznych. Cała scena Dnia Ostatniego przybrała kompozycję niepowtarzalną w historii obrazowania tego motywu ikonograficznego.

Enrico Scrovegni, fundator kościoła, którego dobrze znał i z którego rodziną przyjaźnił się Giotto, umieszczony został po stronie wybranych<sup>12</sup>. Zachowując cechy indywidualne jego fizjonomii, Giotto nadał tej twarzy coś więcej aniżeli fizyczne podobieństwo. Ukazał w niej emanującą z postaci duchowość. Fundator ubrany jest w kosztowny płaszcz podszyty futrem z popielic i także nakrycie głowy – strój wskazujący na zamożność i status bankiera. Enrico Scrovegni, który znaczną część swojego majątku przeznaczył na fundację kościołów w Padwie<sup>13</sup>, w scenie Sądu Ostatecznego ofiarowuje model kościoła ufundowanego na znak ekspiacji za grzech lichwy popełniony przez jego ojca Rinalda<sup>14</sup>. Fundator przedstawiony został w postawie pokornej modlitwy u stóp Maryi odzianej w czerwoną tunikę (czerwień to kolor personifikacji Caritas). Z prawej strony Dziewicy stoi św. Jan – w ten sposób nawiązał Giotto do tradycyjnych kompozycji Ukrzyżowania. Z lewej strony Maryi ukazana została święta w białej tunice i błękitnym, haftowanym złotem płaszczu, obejmująca ramieniem przekazywany kościół<sup>15</sup>.

Maryja usytuowana jest pod krzyżem trzymanym przez anioły, wyżej znajduje się siedzący Chrystus otoczony tęczą. Nad całością sceny Sądu Ostatecznego dominuje wspomniane już ogromne okno. Jego funkcja rozświetlenia wnętrza jest oczywista, ale istotne wydaje się wskazanie na jego rolę symboliczną<sup>16</sup>. Forma okna została wyjątkowo precyzyjnie wykonana. Zamknięte w oprawie białego marmuru, podzielone jest trzema otworami arkadowymi. Najwyższa, środkowa, symbolizuje Boga Ojca, mniejsze, po bokach, symbolizują Syna i Ducha Świętego. Znak Trójcy Świętej włączony do kompozycji okna występował już w architekturze cysterskiej. Giotto sięgnął zatem do rozwiązań znanych, ale nadał im nowe znaczenie w kontekście sceny Sądu Ostatecz-

<sup>12</sup> Por. tamże, s. 36.

<sup>13</sup> Chiara Frugoni szczegółowo analizuje mecenat Scrovegnich w Padwie (por. tamże, s. 223-280).

<sup>14</sup> Por. tamże, s. 272-354

<sup>15</sup> Frugoni, komentując tę postać, wskazuje na świętą Urszulę, którą szczególnym kultem darzył Scrovegni – dla niej ufundował pierwszy kościół w Padwie (por. tamże, s. 118, przyp. 183, 184). Zdaniem innych badaczy postać przedstawia patronkę Padwy świętą męczennicę Justynę lub też św. Katarzynę.

<sup>16</sup> Por. P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, Yale University Press, New Haven-London 1987, s. 43n.

nego i personifikacji Spes. Kompozycja ma wznoszące nakierowanie, jej podstawą jest postać Nadziei z jej ruchem ku górze, a kresem światło Trójcy Świętej. Pomiędzy tymi biegunami znalazły się Deesis, Krzyż i Maria Caritas przyjmująca od Enrica Scrovegniego model świątyni oraz zbawieni. Powyżej krzyża unoszonego przez anioły ukazany został Chrystus w Paruzji. Światło padające z okna i światło Boskie stanowią integralną całość, w którą wkomponowana jest niezwykle świetlista cnota Nadziei.

Biel tej postaci, zarówno delikatnej materii jej szaty, jak i całego ciała, jakby promieniuje światłem. To trudny do uzyskania efekt malarski, który Giotto wydobyl z niezwykłą maestrią. Operowanie niespotykaną do tej pory skalą białego barwnika jest widoczne także w innych postaciach personifikacji cnót, jednak Spes przewyższa je swoim nieziemskim wizerunkiem: młodością, delikatnością peplosu; ukazana została w stanie unoszenia się (łac. trans-scendere). Uskrzydloną postać Nadziei zdaje się przenikać światło padające z góry od postaci anioła, ale jego ostatecznym źródłem jest okno. Giotto świadomie wykorzystał symbolikę okna, nawiązującą do Trójcy Świętej, aby wskazać, że Nadzieja, która wiedzie ku łasce Zbawienia, sama potrzebuje światła Boga. Spes, jako ostatnia w szeregu cnót, ale pierwsza pod sceną Sądu Ostatecznego, usytuowana jest po stronie zbawionych. Po stronie przeciwnej, po stronie potępionych, znalazła się personifikacja jej przeciwieństwa – Rozpaczy (Desperatio).

Nadzieja została przez Giotta uwolniona od komponenty cielesno-zmysłowej, oderwana od podłoża, z którym tak bardzo związane są pozostałe, silne statuy cnót. Unosząc się nad ziemią mocą swojego wewnętrznego światła, ta lekka istota zachowuje jednak równowagę ze względu na cel – koronę, którą podaje jej anioł. Figura Desperatio (il. 6) także oderwana jest od ziemi, w zgoła odmienny jednak sposób. To wisząca na sznurze kobieta, z której uszedł demon o nieludzkim kształcie. Postać uosabiająca rozpacz w kompozycji naśladuje postać Judasza, aczkolwiek jako figura kobieca nie nawiązuje bezpośrednio do jego śmierci. Desperatio utraciła grunt pod stopami, pozbawiona została wszystkiego, co mogłoby w jakikolwiek sposób stabilizować bezwładną masę jej ciała. Demon, który doprowadził ją do pozbawienia się życia (ukazany z lewej strony kompozycji), teraz umyka. Rozpacz oznacza pustkę, brak tego, co napędza Nadzieję – światła. Nie przypadkiem wskazuje się w malarstwie Giotta na inspirację twórczością Dantego. Dla autora *Boskiej Komedii* brak nadziei jest synonimem piekła i ciemności. Poeta umieścił ponad bramą piekielną znamienne memento „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate”<sup>17</sup>. Personifikację De-

<sup>17</sup> W tłumaczeniu Edwarda Porębowicza: „Ty, który wchodzisz, zegnaj się z nadzieją...”. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, „Piekło”, Pieśń trzecia, w. 9, tłum. E. Porębowicz, PIW, Warszawa 1975, s. 34.

speratio przedstawił Giotto raz jeszcze w samej scenie Sądu Ostatecznego, właśnie nad otwierającą się otchłanią – wejściem do czeluści piekielnych.

Pozostałe figury wad jako przeciwieństw cnót to: Gniew (Ira), Niewiara (Infidelitas) (il. 7), niesprawiedliwość (Iniustitia) (il. 8), Zawiść (Invidia) (il. 9). Podobnie jak wizerunki cnót są one monochromatyczne. Pozbawienie tych postaci barwy, utrzymanie jedynie zintensyfikowania lub wygasania światła, kontrastuje z niezwykłymi barwami narracji ewangelicznej oraz sceny Sądu Ostatecznego. Naśladowanie reliefu w malarstwie, znane w sztuce średniowiecznej, oddaje pozaczasowość i pozanarracyjność przedstawianych treści. Monochromatyzm wizerunków cnót i wad w Kaplicy Scrovegnich wskazuje na ponadczasowy wymiar dobra i zła. Tak zakomponowane figury zdają się być swoistym memento: napominają człowieka, mówią o jego skłonności do zła, ale i o możliwości powrotu do cnoty. Szczególny ładunek znaczeniowy zyskują cnoty i wady w kontekście scen pasyjnych: Ostatniej Wieczerzy, Obmycia stóp Apostołom, Pocałunku Judasza, Chrystusa przed Kajfaszem, Biczowania. Poniżej tych scen znajduje się fryz z kolejnymi cnotami. Postać Caritas (il. 10), silna, stojąca mocno na gruncie kobieta, której Chrystus przekazuje płomień, trzyma w dłoni symbol obfitości łaski Bożej: naczynie pełne kwiatów oraz owoców granatu; podobną wymowę ma wieniec na jej głowie. Cnocie Caritas przeciwstawiona została Invidia (Zawiść), oznaczająca nie tylko zazdrość, ale także nienawistne słowa i obelgi kierowane ku drugiemu człowiekowi. Interesująca jest odpowiedź na pytanie, dlaczego malarz ukazał w tym miejscu właśnie tę wadę, chociaż zwyczajowo to Avaritia (Chciwość) przeciwstawiana była Caritas. Wyjaśnienie tego faktu wiąże się ściśle z osobą Enrica Scrovegniego oraz z bogatym rodem Scrovegnich. Fundując kościoły, kaplice, przytułki dla dzieci, dzielili się oni swoim majątkiem<sup>18</sup>. Zamożność tej rodziny nie była więc związana z wadą skąpstwa. Personifikacja Zawiści wskazuje zatem na wadę ich przeciwników, zazdrosnych o bogactwa Scrovegnich. Postać ta trzyma co prawda worek z pieniędzmi, wiadomo jednak, że oznacza on przyczynę zawiści, a nie potępienie dóbr materialnych, które – w przypadku Enrica – często przekazywane były na dobry cel. (Motyw „dobrego bogactwa”, niejednokrotnie wplatany przez Giotto do różnych scen, można by analizować w kontekście kultury średniowiecznej Italii jako odrębne zagadnienie<sup>19</sup>). Invidia na fresku Giotto jednoznacznie wyraża potępienie czynów wymierzonych przeciwko rodzinie Scrovegnich. Wada ta ukazana została z dużymi zwierzęcymi uszami wskazującymi na grzech obmowy oraz ze zniekształconą

<sup>18</sup> Frugoni, wskazuje na działalność dobroczynną rodziny i jej ważne dla Padwy fundacje, jak na przykład kościół i konwent kanoników regularnych. Por. Frugoni, dz. cyt., s. 36.

<sup>19</sup> W kontekście analizowanych cnót i wad jest to problem istotny. Por. K. Little, *Religious Poverty and the Profit. Economy in Medieval Europe*, London University Press, London 1978.



twarzą i ustami, znakami grzechów języka: kłamstwa, oszczerstwa i głoszenia nienawiści<sup>20</sup>.

Fides (il. 11), personifikacja wiary, w prawej ręce dzierży mocno krzyż osadzony na drzewcu, a w lewej unosi szeroki zapisany dyplom; jej głowę osłania hełm. Istotny jest fakt, że żadna z personifikacji nie posiada nimbu – symbolu świętości. Pełnia świętości, którą zakłada przedstawienie każdej z nich, wyrażona została w gestach i atrybutach, w nich też koncentruje się ukryte *actio*. Cnoty ukazane są przez Giotto w stanie dążenia ku pełni świętości, ku pełni bycia cnotą; w stanie dążenia do zdobycia wartości: dobra, sprawiedliwości czy wiary.

Inspiracje personifikacjami cnót z Kaplicy Scrovegnich w Padwie są wyraźnie widoczne na drzwiach Andrei Pisana, nie tylko jednak te przedstawienia oddziaływały na mistrza. Jego personifikacje cnót posiadają sześciokątne nimby, celowo odróżnione od okrągłych aureoli otaczających głowy Osób Boskich oraz głowy świętych. Najbliższą inspiracją takiego rozwiązania mógł być powstały w warsztacie Giotto obraz ukazujący Marię z Dzieciątkiem i świętymi: św. Franciszkiem (lub św. Antonim Padewskim) i św. Janem Chrzcicielem<sup>21</sup>. Na tym obrazie (il. 12) nimby zostały zróżnicowane: złote, okrągłe tarcze dla Maryi, Dzieciątka oraz świętych, również złote, ale sześciokątne dla personifikacji cnót. Mimo klarowności treści, jaką niesie typowo włoski motyw obrazu – *Sacra Conversatio*, to właśnie cnoty są tutaj wyeksponowane jako postaci pierwszoplanowe. Z lewej strony tronu stoi ubrana w białą suknię Nadzieja, ukazana w geście modlitwy. Po stronie prawej cnota Caritas, w czerwonej sukni, ofiarowuje Dzieciątku swój dar największy – serce, Maryi zaś bukiet białych róż. Te dwie cnoty: Nadzieja w akcie modlitwy i Miłość z sercem jako atrybutem, są znakiem franciszkańskiej pobożności. Przedstawione zostały jako bardzo młode dziewczęta z odsłoniętymi twarzami, jasnymi rozwianymi włosami, w powiewnych peplosach.

Poniżej tronu, na najniższym (czyli – co tutaj jest ważne – na pierwszym) stopniu tronu siedzą pozostałe cnoty; od lewej: Pokora, Wiara, Sprawiedliwość, Męstwo i Posłuszeństwo. Postaci te to starsze kobiety, o czym świadczą ich twarze oraz ubiory, zwłaszcza nakrycia głowy. Cnotę Posłuszeństwa okrywa strój zakonny. Ten sposób ukazania ciała – zakrytego, odpowiednio do stylu ubierania się starszych osób, lub odsłoniętego według ówczesnego zwyczaju ubierania się młodych dziewcząt – ma swoje znaczenie symboliczne. Na tym obrazie należy odczytywać je w związku z miejscem, jakie zajmują postaci cnót względem tronu Maryi.

<sup>20</sup> *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, t. 3, s. 249n.

<sup>21</sup> Obraz jest wykonany techniką tempery na desce, pochodzi z kolekcji Wildensteina w Nowym Jorku. Zob. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fabbri, Milano 1974, s. 346.

Kompozycja ta obrazuje stopnie wznoszenia się ku świętości, wyzwania i odradzania się, od-młodnienia w duchu. Cnoty Nadzieja i Miłość osiągnęły stopień wyższy na tej drodze – emanują młodością ducha. Taki układ postaci wskazuje na bezwarunkową konieczność osiągania postępu moralnego prowadzącego do odradzania się życia – życia duchowego. Dante w *Boskiej komedii* rozwija interpretację cnót teologicznych jako koniecznych dla osiągnięcia stanu wiecznej radości w niebie. W poemacie pojawiają się trzy kobiety, które symbolizują trzy cnoty: Wiarę, Nadzieję i Miłość. Beatrycze ucieleśnia Nadzieję, przekazuje Dantemu obietnicę, że spotkają się w niebie<sup>22</sup>. Poeta, objaśniając sens cnoty Nadziei, wskazuje, że rodzi się ona z wiary<sup>23</sup>.

W omawianym obrazie z warsztatu Giotto, jak już powiedzieliśmy, wszystkie personifikacje cnót mają sześciokątne nimby, jednak nimby wokół twarzy Nadziei i Miłości są większe niż te, które otaczają głowy cnót siedzących na stopniach tronu. Warto w tym miejscu zauważyć, że różnorodność kształtów nimbów (okrągłe, czworokątne i sześciokątne) i ich proporcje związane są z antyczną symboliką liczb, przejętą w okresie patrystycznym<sup>24</sup>. Nimby w kształcie sześcioboków, czyli dwóch połączonych trójkątów, wskazywały na postaci będące w drodze ku świętości. Taką formę nimbu ma także alegoria Ubóstwa w scenie *Mistycznych Zaślubin św. Franciszka z Panią Biedą* w dolnym kościele św. Franciszka w Asyżu – dzieło jednego z uczniów i następców Giotto<sup>25</sup>.

Analogiczne sześcioboczne nimby posiadają cnoty na freskach w kaplicy Baroncellich kościoła Santa Croce we Florencji, datowane na lata 1332-1338, wykonane przez wybitnego ucznia Giotto, Taddea Gaddiego<sup>26</sup>. Na ścianach kaplicy wymalował on sceny z życia Maryi. Na dekoracyjnych ramach zamykających poszczególne zdarzenia ukazane zostały półpostaci cnót zamknięte w okręgach. Dekoracje te są późniejsze od wyobrażeń scenicznych, można więc wnosić, że właśnie drzwi florenckie posłużyły malarzowi jako inspiracja w kompozycjach cnót. Wyróżnia je efekt światła, tak bardzo charakterystyczny dla Gaddiego, który w stopniu do tej pory niespotykanym wprowadził w swoich scenach łuny blasku<sup>27</sup>. Ten sam efekt – swoista iluminacja – wykorzystany w przedstawieniach personifikacji cnót niesie symboliczne przesłanie. Artysta

<sup>22</sup> Por. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, „Czyściec”, Pieśń trzydziesta, w. 31-33, s. 311.

<sup>23</sup> Zob. F. Salsano, hasło „Speranza”, w: *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, t. 5, s. 375-378.

<sup>24</sup> Zob. J. Widomski, *Ontologia liczby. Wybrane zagadnienia z ontologii liczby w starożytności i w średniowieczu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996.

<sup>25</sup> Już Witruwiusz, powołując się na autorytet matematyków, uznał liczbę sześć za doskonałą. Por. Witruwiusz, *O Architekturze ksiąg dziesięć*, ks. III, rozdz. 1, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956, s. 44.

<sup>26</sup> Por. Toesca, dz. cyt., s. 618.

<sup>27</sup> Por. Hills, dz. cyt., s. 75-94.



1. Andrea Pisano, południowe drzwi baptysterium, Florencja (fot. za: P. Bruneau i in., *Sculpture*, t. I, *The Great Art of Antiquity from the Eighth Century BC to the Fifth Century AD*, Skira, Geneva 1986, s. 458).



2. Andrea Pisano, południowe drzwi baptysterium, fragment (fot. M. U. Mazurczak).



3. Andrea Pisano, południowe drzwi baptysterium, fragment (fot. M. U. Mazurczak).



4. Giotto, *Sąd Ostateczny*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. wg.: A. Tartuferi, *Giotto*, Giunti, Firenze 2007, s. 75).



5. Giotto, *Spes*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967, s. 356, il. 454).



6. Giotto, *Desperatio*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 356, il. 455).



7. Giotto, *Infidelitas*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 354, il. 445).



8. Giotto, *Iniustitia*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 355, il. 449).



9. Giotto, *Invidia*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 356, il. 453).



10. Giotto, *Caritas*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 356, il. 452).





11. Giotto, *Fides*, Padwa, Kaplica Scrovegnich (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 355, il. 450).



12. Giotto, *Maryja z Dzieciątkiem i świętymi*, Nowy Jork, kolekcja Wildensteina (fot. za: Previtali, *Giotto e la sua bottega*, s. 256, tabl. XCIII).



13. Taddeo Gaddi, *Fides*, Florencja, kaplica Baroncellich, kościół Santa Croce (fot. za: A. Perrucci, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1934, s. 12).

14. Ambrogio Lorenzetti, *Maesta*, Massa Marittima, Museo Civico (fot. za: D. Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, Yale University Press, New Haven–London 1999, s. 122, il. 133).





15. Ambrogio Lorenzetti, *Maesta*, fragment (fot. za: Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, s. 126, il. 135).



16. Ambrogio Lorenzetti, *Maesta*, fragment (fot. za: Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, s. 127, il. 136).



17. Andrea Orcagna, tabernakulum, Florencja, kościół Orsanmichele, fragment (fot. za: G. Kreytenberg, *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele*, Abrams, Florence–New York 1994, s. 44).



18. Andrea Orcagna, tabernakulum, fragment (fot. za: Kreytenberg, *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele*, s. 45).



19. Andrea Orcagna, tabernakulum, fragment (fot. za: Kreytenberg, *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele*, s. 45).



20. Jacopo di Piero Guidi, fasada Loggia dei Lanzi, Florencja, fragment (fot. M. U. Mazurczak).



21. Giovanni Balduccio, nagrobek św. Piotra Męczennika, Mediolan, Kaplica Pontinarich, kościół Sant'Eustorgio (fot. M. U. Mazurczak).



22. L'Arca di Sant'Agostino, Pawia, kościół San Pietro in Ciel d'Oro (fot. M. U. Mazurczak).



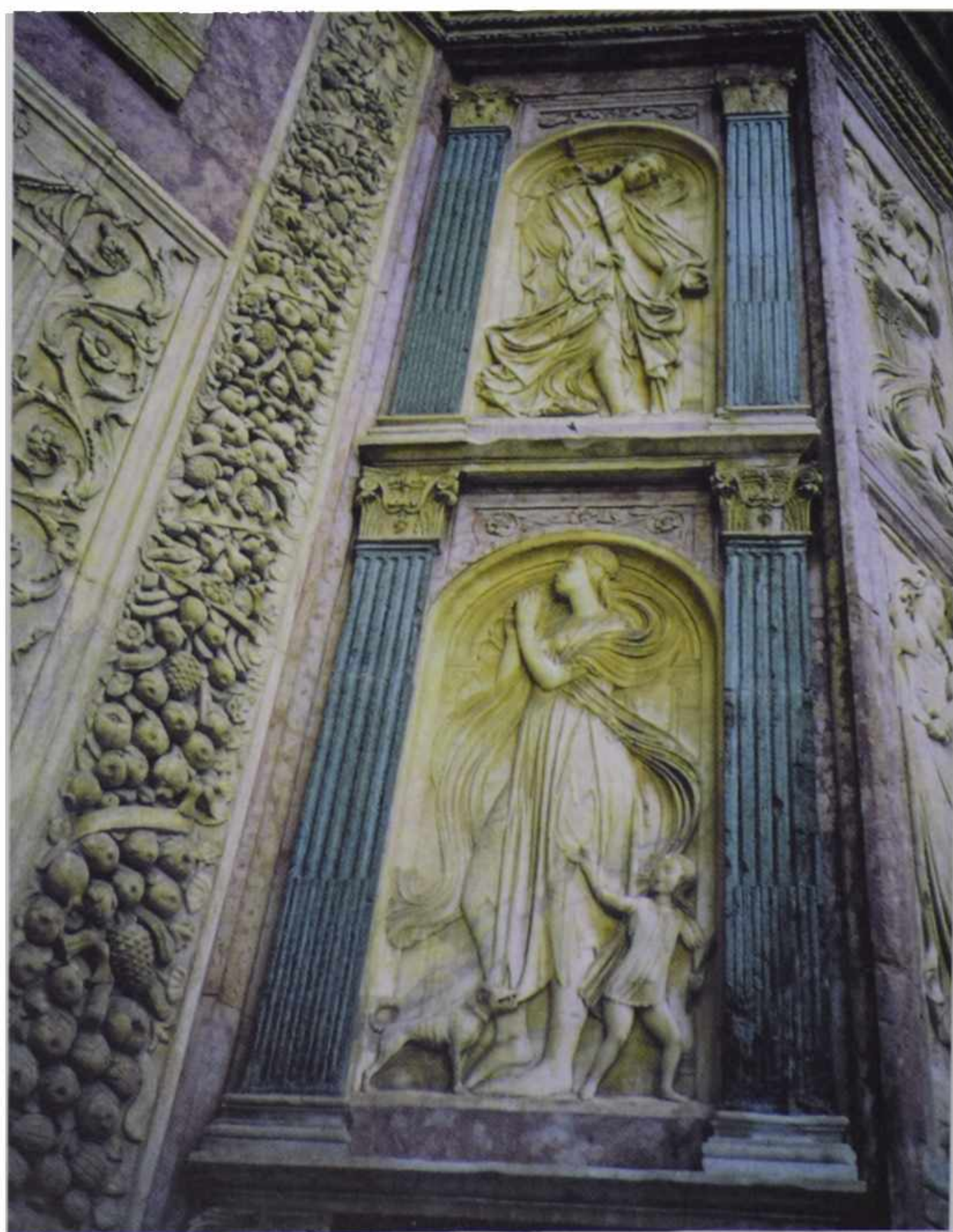
23. L'Arca di Sant'Agostino, fragment (fot. M. U. Mazureczak).



24. Agostino di Duccio, grobowiec rodziny Geraldini, Amelia, katedra (fot. za: J. Pope-Hennessy, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, New York 1980, il. 67).

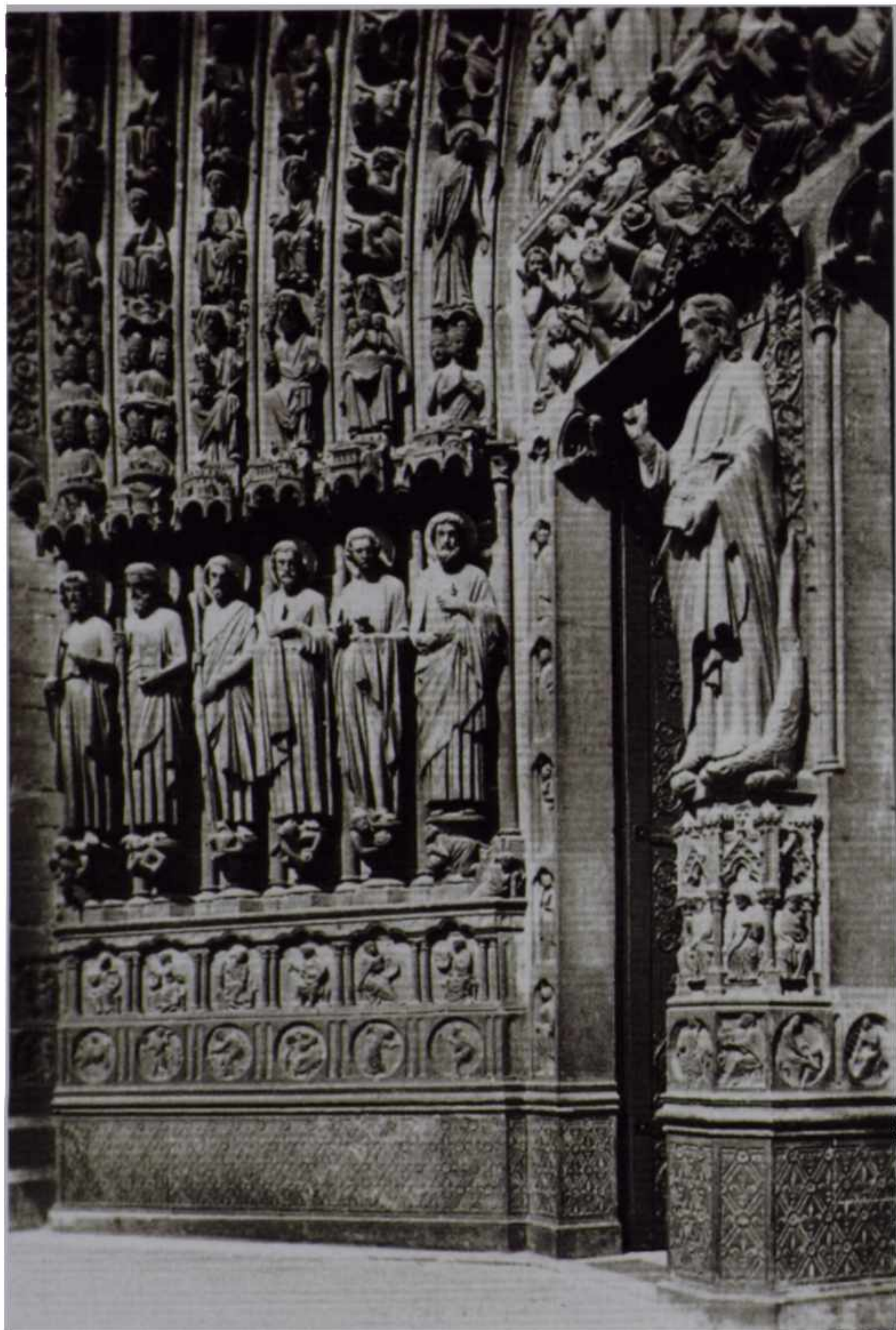


25. Nagrobek Marii Klementyny Sobieskiej, Watykan, Bazylika św. Piotra (fot. za: V. Martinelli, *Manierismo, Barocco, Rococò nella scultura italiana*, Electa, Milano 1979, il. 113).



26. Agostino di Duccio, relief z fasady kościoła San Bernardino, Perugia (fot. M. U. Mazurczak).





27. Portal centralny zachodniej fasady, Paryż, Notre Dame (fot. za: A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, London 1939, il. 35).

28. Portal centralny zachodniej fasady, fragment (fot. za: Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, il. 36).





29. Relikwiarz Gundohinusa, Bruksela, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (*Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Köln 1972, tabl. XXIII).

szczególnie wyróżnił postać Wiary (il. 13), która została ukazana w taki sposób, że przedstawia zarazem cnotę Nadziei; połączenie obu tych cnót wskazuje na zaufanie Bogu. Postać Fides, podobnie jak Spes na drzwiach florenckich, ustawiona jest profilem i podobnie jak ona unosi ręce ku górze. Uskrzydłona, klęczy u stóp ołtarza na którym stoi krzyż, a w dłoniach unosi kielich, który – podobnie jak jej twarz – opromieniony jest światłem. Świetlisty nimb w kształcie sześciobocznej tarczy otaczający głowę postaci potwierdza przynależność dzieła do warsztatu Giotto, w którego kręgu pozostawał Taddeo Gaddi.

Tablica z kolekcji Wildensteina oraz freski w Kaplicy Baroncellich, a pośrednio również te w Kaplicy Scrovegnich, sytuują cnoty w kontekście Maryi i Chrystusa. Jedną z najpiękniejszych kompozycji w tym nurcie tematycznym stworzył Ambrogio Lorenzetti. Jego obraz (il. 14), w typie uroczystej maesty, namalowany został w latach 1335-1337 do kościoła San Pietro all'Orto w Massa Marittima<sup>28</sup>. Chóry świętych: Ewangelistów, Ojców Kościoła, wyznawców, męczenników oraz aniołów otaczają tron Maryi z Dzieciątkiem. Na stopniach tronu usytuowane są trzy uskrzydłone cnoty. Na najniższym, białym stopniu – Fides (il. 15) ubrana w suknię w identycznym kolorze białym; wpatruje się w tarczę z dwugłową twarzą na czerwonym polu. Jej atrybutem jest też otwarta (królewska) złota korona nałożona na chustę (przypominającą strój zakonny) szczelnie zakrywającą głowę. Spes, w ciemnopurpurowej sukni bogato zdobionej złotym haftem siedzi na środkowym stopniu, w kolorze zielonym. Jej okoloną rozwianymi jasnymi włosami głowę zdobi diadem z ornamentem kwiatowym. Unosi ona wieżę w formie czterostopniowego zigguratu. Ten motyw wieży, jako atrybut cnoty Nadziei, znany był już w średniowiecznym miniaturstwie, acz zupełnie wyjątkowy jest w sztuce trecenta<sup>29</sup>. Wieża – warownia, obronne refugium, miejsce schronienia, jest symbolem odnoszonym do Maryi. Na stopniu trzecim, czerwonym, będącym podnóżkiem Maryi, siedzi cnota Caritas (il. 16) w jasnoróżowym peplosie, z berłem w prawej dłoni i sercem w lewej. Zamknięta (cesarska) złota korona wieńczy jej głowę. Nie przypadkiem odział malarz tę właśnie cnotę w najdelikatniejszą, prześwitującą materię sukni, jednocześnie odsłaniając jej ręce i szyję. Caritas to cnota wyróżniona – osiągnęła najwyższy stopień we wznoszeniu się ku świętości, jej młode ciało promieniuje więc świetlistym blaskiem.

W trzech cnotach u tronu Maryi badacze odnajdują nawiązanie do Trójcy Świętej<sup>30</sup>. Kolor stopnia, na którym zasiada Spes, to barwa symbolicznie zwią-

<sup>28</sup> Obecnie w Palazzo Podestà, Museo Civico. Por. D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, Yale University Press, New Haven-London 1999, s. 123-130.

<sup>29</sup> Por. M. Evans, hasło „Tugenden”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, red. E. Kirschbaum, Herder, Freiburg im Breisgau 1972, kol. 364-380.

<sup>30</sup> Por. Norman, dz. cyt., s. 229, przyp. 84. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na tradycję istniejącą w piśmiennictwie teologicznym, w którym trzy cnoty: wiara, nadzieja i miłość,

zana z nadzieją. Istnieje tu zbieżność z poematem Dantego, w którym barwa Nadziei jest „jakby szmaragdu urobiona wzorem”<sup>31</sup>. W innym miejscu poeta również nawiązuje do zieleni, słowami „póki źdźbło bodaj nadziei ostanie”<sup>32</sup>. Zielony stopień, który posiadała Nadzieja, łączy pierwszy stopień – stopień Wiary – z trzecim – stopniem Miłości Bożej.

W nurcie wiążącym ikonografię cnót z ikonografią maryjną plasują się również personifikacje wyrzeźbione na monumentalnym tabernakulum z lat 1355-1359 w kościele Orsanmichele we Florencji<sup>33</sup>. Rzeźby wykonał Andrea Orcagna, naśladując sposób przedstawienia cnót na drzwiach Andrei Pisana. W renesansowym reliefie na cokole tabernakulum widnieją trzy cnoty teologiczne: Fides (il. 17), Spes (il. 18) i Caritas (il. 19), oraz cztery cnoty kardynalne: Roztropność (Prudentia), Sprawiedliwość (Iustitia), Męstwo (Fortitudo) i Umiarowanie (Temperantia). Centralne miejsce tego marmurowego monumentu zajmuje obraz Maryi z Dzieciątkiem, dzieło Bernarda Daddiego z roku 1347, czczony we Florencji jako cudowny<sup>34</sup>. Nadzieja usytuowana została na cokole strony zachodniej. Wyobrażająca tę cnotę postać wyróżnia się swoją młodością – jest to dziewczyna o długich, rozwianych włosach, ubrana w peplos. Siedzi skierowana w prawą stronę, ku koronie zawieszanej na poziomie jej wzroku. Na obręczy korony wygrawerowana została inskrypcja: „Spes”. Ostatecznie jednak spojrzenie jej skierowane jest na obraz Maryi, w związku z którym należy odczytywać sens tej kompozycji. Modlitewny gest dłoni postaci Nadziei, wyrażający całkowite zawierzenie, nawiązuje do gestów Maryi znanych z obrazów sieneńskich i toskańskich z czternastego wieku<sup>35</sup>. Nadzieja ukazana w kontekście wizerunku Maryi utożsamiona jest z Nią samą.

Styl, w jakim ukazane zostały cnoty przez Andreę Pisana na drzwiach do bazyliki florenckiej, stał się wzorem dla wielu analogicznych personifikacji umieszczanych na fasadach budynków publicznych we Florencji w dru-

---

porównywane są do Trójcy Świętej oraz do Kościoła. Trzy miary wybornej mąki, z których Sara przygotowała chleb dla świętych posłańców, są zapowiedzią trzech cnót Kościoła. Por. Św. C e z a r y z A r l e s, *Homilie do Księgi Rodzaju. Objasnienie Apokalipsy św. Jana*, tłum. ks. A. Żurek, Wydawnictwo „M”, Kraków 2002, s. 35.

<sup>31</sup> D a n t e A l i g h i e r i, *Boska Komedia*, „Czyściec”, Pieśń dwudziesta dziewiąta, w. 125, s. 308.

<sup>32</sup> T e n ż e, *Boska Komedia*, „Czyściec”, Pieśń trzecia, w. 135, s. 188. Por. F. S a l s a n o, hasło „Speranza”, w: *Enciclopedia Dantesca*, s. 375n.

<sup>33</sup> G. K r e y t e n b e r g, *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele, Florence*, Abrams, New York 1994, s. 120-122.

<sup>34</sup> Obraz fundowała Compagnia di Orsanmichele oraz cech Arte dei Medici e Speziali. Por. *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. 5, s. 606.

<sup>35</sup> Identyczny gest powtarzał później Donatello w wielu reliefach Maryi (na przykład z dawnego Bode-Museum, w Berlinie, z Victoria and Albert Museum w Londynie). Por. J. P o p e - H e n n e s s y, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, New York 1980, s. 13, 11, 115.

giej połowie czternastego wieku i w wieku piętnastym. Ich przesłanie ikonograficzne także miało stanowić memento dla wiernych. Przykładem tego typu naśladownictwa jest cykl personifikacji cnót na fasadzie Loggia dei Lanzi, wykonanych przez grupę artystów florenckich. Wyznaczyli oni styl reliefu uznany za pośredni między schyłkowym trecento a początkiem quattrocento. Postać Nadziei (il. 20), ukończona w roku 1385, jest dziełem Jacopa di Piero Guidiego<sup>36</sup>. Mistrz skrupulatnie odtworzył ideę pierwowzoru w ukierunkowaniu postaci, w jej wznoszeniu się ku górze. Iustitia i Prudentia wykonane zostały przez Giovanniego Ambroggia.

W plastyce trecenta cnoty – ukazywane z postaciami świętych i męczenników – powiązано także z Maryją. Razem z Wiarą, Nadzieją i Miłością obrazowała Ona sens drogi do świętości. Przez długi czas na monumentach grobowych ukazywano cnoty w kontekście maryjnym. (W tak zwanych skróconych programach grobowców pozostawały niezmiennie: Wiara, Nadzieja i Miłość). Styl ten rozwinięty został w arkach, marmurowych konstrukcjach stawianych na ołtarzach dla upamiętnienia życia, cudów i śmierci męczenników. Przedstawienia cnót pojawiały się również na grobowcach zasłużonych mieszkańców miasta. Umieszczano na nich cykle scen ilustrujących życie zmarłego oraz swoisty kodeks cnót teologicznych i kardynalnych, a czasem również personifikacje sztuk wyzwolonych.

Model arki określił dla czternastego wieku Toskańczyk z Pizy Giovanni Balduccio, który w latach 1336-1339 wykonał monumentalne dzieło ku czci św. Piotra Męczennika w kaplicy Portinari w dominikańskim kościele Sant'Eu-storgio w Mediolanie. Biały marmur, z którego wykonano grobowiec, pozwolił osiągnąć efekt szczególnego splendoru pełnych statui oraz reliefów (il. 21). Personifikacje ośmiu cnót – piękne, harmonijnie zbudowane postaci trzymające w dłoniach przypisane im atrybuty – niejako unoszą, bez wysiłku, tumbę pokrytą reliefami ze scenami z życia i męczeństwa dominikańskiego świętego. Cnoty, jako symboliczna podstawa całej przemyślanej konstrukcji, wskazują na heroiczne czyny świętego i na jego dążenie do celu ostatecznego – do zbawienia. Zdają się one jakby sunąć w procesji (wzorowanej na ołtarzu Ara Pacis Augusta) skierowanej ku świętości, a jednocześnie zwrócone są do wiernych. Manifestują wartość i sens życia cnotliwego. Również i tutaj jedynie cnota Nadziei odwraca głowę ku górze. Ów charakterystyczny ruch postaci zdradza, że chociaż artysta wpisał ją do szeregu, zachował utrwalony już w sztuce sposób jej przedstawiania. Jej spojrzenie skierowane jest ku Maryi z Dzieciątkiem, której postać wieńczy tumbę. Tę samą zasadę kompozycji, jak również podobny pro-

<sup>36</sup> Por. *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, red. A. Legner, Köln 1978, t. 1, s. 22.

gram ikonograficzny, w którym znaczącymi postaciami są cnoty, wykazuje monument L'Arca di Sant'Agostino z drugiej połowy czternastego wieku znajdujący się w kościele San Pietro in Ciel d'Oro w Pawii (il. 22, 23)

Cnoty stanowiące podstawę i rację chwały niebieskiej były trwałym motywem wplatanym do konstrukcji pomników grobowych, zarówno tych powstających w średniowieczu, jak i w nowożytności. Ograniczymy się jedynie do wskazania kilku zasadniczych przykładów. Dojrzałym dziełem, w którym odnajdujemy naśladownictwo cnoty Nadziei z drzwi baptysterium, jest iluzjonistyczny fresk z monumentu grobowego wybitnego humanisty Fra Luigiego de Marsilia, usytuowany w prawej nawie katedry florenckiej. Wykonał go w roku 1439 Neri di Bicci. Malowidło przedstawia rozbudowaną tumbę zwieńczoną postacią zmarłego. Środkową część nagrobka zdobią zaś personifikacje trzech cnót.

W grupie nagrobków z przedstawieniami cnót wyróżnia się również grobowiec w katedrze w Amelia (prowincja Terni), wykonany dla rodziny Geraldini<sup>37</sup>. Jego autorem jest florencki rzeźbiarz Agostino di Duccio (1418-1481), znany z wielu marmurowych statui, reliefów oraz prac dekoratorskich wykonanych dla Sigismonda Pandolfa Malatesty w katedrach w Prato i w Rimini. Na monumencie grobowym umieszczone są cnoty: Miłość w centrum, Nadzieja z prawej strony, Wiara z lewej (il. 24).

Konstrukcje grobowe powstałe w kręgu toskańskim oparte są na stałym schemacie, który powtarzano w następnych wiekach, szesnastym i siedemnastym, zmieniając styl figur odpowiednio do barokowej estetyki czasów potrydenckich. W ten długi cykl wpisuje się również – już osiemnastowieczny – nagrobek Marii Klementyny Sobieskiej w Bazylice św. Piotra w Rzymie. Pomnik przedstawia cnotę Caritas, która podnosi portret królowej. Wprawdzie nie możemy w tym miejscu zajmować się analizą tego szczególnego nagrobka, warto go jednak przynajmniej zaprezentować (il. 25).

Dzieło Andrei Pisana, które stało się punktem wyjścia niniejszych rozważań, w swym treściowym bogactwie ma jeszcze jeden istotny aspekt znaczeniowy: symbolikę drzwi jako miejsca prowadzącego do przestrzeni świętej. Ta symbolika, niezwykle rozwinięta w kościele chrześcijańskim, wypracowywana była już od czasów wczesnego średniowiecza, zasadniczo w optyce ikonografii Chrystusa, Maryi i świętych, jednak w każdym z tych programów ikonograficznych znajdowało się miejsce dla cnót wyznaczających kodeks etyczny gwarantujący drogę ku świętości. W takim kontekście odczytywać należy również sens reliefów Agostina di Duccia dekorujących portal kościoła San Bernardino w Perugii z drugiej połowy piętnastego wieku. Na marmurowych płytach okalających wejście do świątyni umieścił rzeźbiarz wyjątkowo finezyjnie wyrzeźbione personifikacje cnót oraz sztuk (il. 26). Są to postaci

<sup>37</sup> Por. P o p e - H e n n e s s y, dz. cyt., s. 264.

młodych, tańczących dziewcząt w lekkich, rozwianych wiatrem tunikach. Bez wątpienia wzorem dla mistrza były antyczne rzymskie reliefy przedstawiające tańczące muzy. Styl zarezerwowany niegdyś dla przedstawień Spes – nieziemskie istoty unoszące się w „niematerialnym” ruchu – teraz nadany został postaciom wszystkich cnót i sztuk. Nic tak ekspresyjnie nie oddaje radości, jak taniec. Duccio w nowym języku renesansowych form (przez niektórych określanych jako manierystyczne) wyraża nowe rozumienie cnót, adekwatne do przekonań renesansowego odbiorcy. W tym rozumieniu cnota jest radością; radość nieodłącznie wiąże się z posiadaniem cnót, ale także już z dążeniem do ich zdobywania. Agostino di Duccio nawiązał w tym radosnym tańcu cnót-bogin do pasterskiej eklogi w stylu Wergiliusza, która przywołuje czasy pierwotnej niewinności człowieka, czasy określane jako dziecięctwo i młodość. Młodość postaci wyobrażających cnoty, którą dostrzegano w toskańskiej sztuce od dawna, tutaj zyskała nowy, iście renesansowy wyraz.

Personifikacje cnót pojawiły się także na cokółach portali średniowiecznych kościołów i zyskały trwałe miejsce w dwunastowiecznych i trzynastowiecznych programach katedr gotyckich. Szczególnym przykładem rzeźby portalowej, której przekaz treściowy związany był ściśle ze scholastyczną interpretacją dogmatów wiary, jest portal katedry Notre Dame w Paryżu<sup>38</sup>. Jego centralny tympanon jest jednym z najpiękniejszych gotyckich wyobrażeń Sądu Ostatecznego w dziejach sztuki. Tronującego Chrystusa otaczają aniołowie prezentujący narzędzia męki: krzyż, lancę, gąbkę i gwoździe. W ościeżach portalu umieszczono po sześć statui Apostołów. Postaci Apostołów kierują uwagę patrzącego na trumeau z figurą Chrystusa, który stoi na bazyliuszku i ludzkiej głowie – symbolizują one tutaj pokonane zło. Postaci o tej samej symbolice wychylają się w nieporadnych skrętach również spod stóp Apostołów (il. 27). W archiwoltach portalu wyrzeźbione zostały liczne postaci proroków i męczenników, które kierują wzrok widza ku scenie Paruzji w tympanonie. Cokół portalu zdobi zaś szereg niewielkich, płytkich, niemal „rysunkowych” reliefów. Ukazują one postaci siedzących cnót, które prezentują swoje atrybuty. Poniżej każdej cnoty, w zamkniętym medalionie, umieszczono personifikację wady będącej jej przeciwieństwem (il. 28). Portal kościoła w tak rozwiniętym układzie figur oraz scen jest abrewiacją Porta Dei, Porta Paradisum.

W portalu przedstawiony został zatem rozwinięty program teologiczny i moralny obrazujący zwycięstwo życia wiecznego nad śmiercią. Chrystus przez swoją Mękę pokonał śmierć i zmartwychwstał. Apostołowie stojący w węgarach oraz postaci Starego Testamentu, prorocy i męczennicy w archiwoltach

<sup>38</sup> Por. B. B o e r n e r, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Universitätsverlag, Freiburg Schweiz. 1998, s. 115-190.

to ci, którzy pokonują zło. U podstaw tego kosmicznego zmagania się sił dobra i zła znajdują się natomiast cnoty, które pokonały wady. Cnót jest tyle samo, ile figur apostołów i – analogicznie do apostołów – zostały one ukazane jako zwycięskie. Cykl rozpoczyna Pokora (Humilitas), po niej następuje Roztropność (Prudentia) i Czystość (Castitas); po prawicy Chrystusa przedstawiono cnoty teologiczne: Miłość (Caritas), Nadzieję (Spes) i Wiarę (Fides). Po lewej stronie figury znajdują się: Męstwo (Fortitudo), Cierpliwość (Patientia), Łagodność (Mansuetudo), Zgoda (Concordia), Posłuszeństwo (Oboedientia). Ten swoisty orszak cnót zamyka Wytrwałość (Perseverantia).

Portal paryskiej katedry stał się wzorcem dla kolejnych znaczących programów ikonograficznych katedr gotyckich, zarówno z rejonu Île de France, jak również innych krajów Europy. Najbliższą reminiscencją paryskiego wzoru jest portal centralny fasady zachodniej katedry w Amiens. Oczywiście badacze dostrzegają odmiennność stylu, zwłaszcza w postaci Chrystusa jako Beau-Dieu. Podobieństwo zachowane zostało jednak w zasadniczej idei – idei zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią i zwycięstwa cnót nad wadami. Podobnie jak w Paryżu, monumentalna statua Chrystusa usytuowana jest w trumeau portalu, stanowi więc centrum, które jednoczy wszystkie postaci: proroków, apostołów i świętych. Chrystus zatem stoi jednocześnie pośrodku cnót ukazanych w reliefach cokołu<sup>39</sup>. Analogicznie kompozycje personifikacji cnót znajdują się w Chartres oraz w innych katedrach, na przykład w portalu katedry w Magdeburgu, przy którym pracował rzeźbiarz znający styl i program paryskiej Notre Dame<sup>40</sup>.

Teologiczno-moralne przesłanie o nieustannym dążeniu do świętości znalazło swoją wykładnię nie tylko w dziełach monumentalnych, jak omawiane tu drzwi czy portale katedr. Średniowieczne toposy wiary zawarte zostały także w artystycznej formie ówczesnych relikwiarzy, przedmiotów których rozmiary umożliwiały łatwe ich przenoszenie. Relikwiarze otaczane szczególną czcią ze względu na przechowywane w nich relikwie świętych były kosztowne. Za przykład niech posłuży tu relikwiarz Gundohinusa (il. 29) pochodzący z Maastricht z lat około 1160-1170, obecnie przechowywany w *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* w Brukseli<sup>41</sup>, który jest dziełem wybitnym. Wykonany został w formie sarkofagu. Jego węższy bok nawiązuje do ikonografii porty, a zatem i do obszaru ideowego bram kościołów i portali katedralnych. Ukazane na nim postaci cnót, które obwieszczają zwycięstwo nad złem i wadami, mają cechy Wiktorii. W centralnej kwaterze jako uzbrojona postać ukazana została cnota Veritas:

<sup>39</sup> Por. tamże, s. 282.

<sup>40</sup> A. K a t z e n e l l e n b o g e n, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Warburg Institute, New York 1939, s. 83.

<sup>41</sup> *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur vom 14. Mai 1972 bis 23. Juli 1972 in der Kunsthalle, Schnütgen-Museum, Köln 1972*, s. 247n.



na głowie ma hełm, a w dłoniach tarczę i miecz. Nawiązuje do najstarszych wyobrażeń cnót walczących. Pozostałe cnoty, ukazane jako niepełne postaci w półokręgach, pozbawione zostały atrybutów związanych z walką. U podstawy Veritas znalazła się Fides, powyżej natomiast Spes. Personifikacja Nadziei niesie gałązkę oliwną oraz biały dysk z błękitnym krzyżem. Caritas w prawej dłoni trzyma serce, a w lewej naczynie. Iustitia, której szaty i skrzydła zabarwione zostały czerwonymi refleksami – znakami ognia, unosi szale wagi. Istotne znaczenie mają tu barwy skrzydeł: błękitno-białe, malachitowo-białe lub purpurowo-białe. Cnotę Veritas wyróżnia również malachitowy nimb – w ten sposób, dzięki symbolice koloru zielonego, wskazuje on, że sens prawdy łączy się z nadzieją. Personifikacje cnót umieszczone zostały poniżej popiersia Gundohinusa – wskazują one, że życie świętego spełnione było w prawdzie, wierze, sprawiedliwości i miłości.

Na zakończenie warto przypomnieć, że we wcześniejszym okresie, gdy królowała sztuka przedromańska i romańska, usankcjonowały się odmienne od opisywanych wcześniej wzorce obrazowe, które – o czym pisał w swoim podstawowym studium Adolf Katzenellenbogen – ukazywały postaci cnót w walce, w boju<sup>42</sup>. Najwcześniejsze przedstawienia tego typu znane są z ilustracji do tekstu *Psychomachii* Prudencjusza (najstarszy z zachowanych manuskryptów pochodzi z piątego wieku) opisującej walkę cnót z wadami oraz do traktatu Makrobiusza. Z tym typem postaci alegorycznych, który utrwalił się w sztuce średniowiecza, zwłaszcza obszaru północnego Europy<sup>43</sup>, wiąże się pewien paradoks. Personifikacje cnót ukazywane w sytuacji walki przyjmowały kształt, rysy twarzy i ruchy swoich przeciwniczek – wad; stawały się kobietami starymi, a nawet zdeformowanymi, epatowały gwałtem. Zmianę obserwuje się w sztuce dwunastego i trzynastego wieku, w czasach rozkwitu scholastyki. Cnoty ukazywane są wówczas jako postaci o harmonijnym ciele, wady zaś są szpetne<sup>44</sup>. W tekstach Hugona od świętego Wiktora, Alanusa de Insulis i Tomasza z Akwinu cnoty połączone zostały z darami Ducha Świętego. Być może to sprawiło, że w sztuce zaczęto ukazywać personifikacje cnót jako istoty zwycięskie, które trwają w młodości i pięknie fizycznym, będącym odblaskiem piękna i dobra duchowego.

Wyjątkową radość związaną z cnotą Nadziei wprowadził do literatury Dante, a po nim uczynił to Giotto w malarstwie. Nadzieja stała się również oczekiwaniem na radość wieczną. O tym wciąż przepowiada Credo chrześcijańskiej wiary<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Zob. Katzenellenbogen, dz. cyt.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Oprócz wyobrażeń portalowych znamienne są figury w kapitulacjach angielskich katedr oraz miniatorstwie czternastego i piętnastego wieku. Zob. R. Tuve, *Notes on the Virtues and Vices*, cz. 1, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 26 (1963), s. 264-30; t a ż, *Notes on the Virtues and Vices*, cz. 2, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 27 (1964), s. 42-72.

<sup>45</sup> Por. ks. W. Hryniewicz OMI, K. Karski, ks. H. Paprocki, *Credo. Symbol naszej wiary*, Znak, Kraków 2009, s. 275.