

## CIAŁO I JEGO CIENÍ

### Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim

Jak namalować ciało człowieka w jego cechach zmysłowych, materialnych, w jego znaczeniu i funkcji w konkretnej scenie, w konkretnej postaci? Relief i rzeźba jako sztuki przestrzenne podejmują to zadanie w sposób niemal bezpośredni, haptyczny, adekwatny do trójwymiarowej cielesności, która gwarantuje iluzję żywej, pozostającej w ruchu ludzkiej postaci. Ze szczególną intensywnością jawi się w tym miejscu pytanie o sposób ukazywania postaci zmarłych, którzy jako konkretne osoby w unaocznionej cielesności zatrzymują pamięć i zachowują tożsamość w świadomości odbiorcy. Sztuka, w tym także architektura, nie może uwolnić się od myślenia o sposobach uobecniania ludzkiego ciała, nawet jeżeli jej celem nie jest odwzorowanie. Zwłaszcza w sztukach plastycznych artysta zmuszony jest do refleksji nad ciałem i cielesnością - podejmuje dyskurs jako twórca. Również dla odbiorcy pytanie o ciało i cielesność przedstawioną stanowi pierwszą refleksję w percepcji dzieła. Od czasu, gdy powstawały pierwsze koncepcje wizualizacji człowieka, sztuka przekazała różnorakie sposoby unaocznienia ciała.

Szczególne zobowiązanie podejmują artyści, wykonując portrety. W sposobach opracowania cielesności jawi się warunek uobecnienia tego, co konkretne, indywidualne, co ma swoje zewnętrzne *physis*, ale także wewnętrzne wartości: *psyche*, *ethos*. W portretach, zarówno rzeźbionych jak i malowanych, konieczne jest spełnienie tego niezbywalnego warunku: niepowtarzalnego opracowania twarzy. Budowa anatomiczna, kształt głowy, rysy twarzy: czoła, oczu, nosa, ust, stanowią o niepowtarzalnym modelunku ciała jako sumie jednostkowych cech cielesności, która jednocześnie implikuje wewnętrzne predyspozycje oraz psychiczne uwarunkowania przedstawianego człowieka.

Historia sztuki uczyniła ze sposobu komponowania i odwzorowywania ciała pierwszy symptom rozpoznawczy ręki artysty, czasu i miejsca powstania dzieła lub grupy dzieł. W badaniach nad sztuką stał się on podstawą kwalifikacji dzieła, jego lokalizacji na skali stylów.

Wykreowane ciało, sposób namalowania go lub wyrzeźbienia, staje się istotną przesłanką do odkrywania treści i sensu dzieła sztuki. Stosunek zatem do zmysłowo rozumianej materii określa dzieło i artystę, jego umiejętności warsztatowe, ale także wskazuje

na jego stosunek do ciała jako wartości religijnej, historycznospołecznej czy moralnej. Nasuwa się więc bezpośrednio pytanie o sens tego, co zmysłowo ukształtowane w sztuce i widziane jako ludzkie ciało. Odpowiedź na to pytanie może być pełna dopiero wtedy, gdy podjęta zostanie niemal fenomenologiczna analiza procesu tworzenia ciała w sztuce i środków, jakie stanowiły o jego zmysłowej jedności, percypowanej przez odbiorcę adekwatnie do różnorodnych uwarunkowań, które określały rozumienie ciała.

Kreowanie ludzkiego ciała wiązało się integralnie ze sposobem odtwarzania materii przyrody i wszelkich innych rzeczy, które mogły uwypuklać cielesność człowieka, bądź służyć jego dematerializacji. Koncepcja człowieka i jego cielesności warunkuje zatem wizualizację fizyczną, ale także cechy duchowe, wewnętrzne przedstawionej postaci, często skrywane w bezpośrednim oglądzie.

W rozwoju malarstwa scenicznego, ukazującego ludzkie postaci jako pierwszoplanowych bohaterów zdarzeń, środki, jakimi posługiwał się artysta w oddaniu ciała, uzależnione były od sposobów kreowania iluzji materialnej przestrzeni fizycznej. W historii malarstwa przestrzenność wyznaczana była najczęściej krajobrazem, ukazywanym w różnych odcinkach fragmentarycznie ujętej przyrody: dzikiej, nieułożonej, lub uporządkowanej, noszącej znamiona ingerencji człowieka. Ostateczny miernik tego, co i jak przedstawione w zmysłowej materii, adekwatnej dla każdego gatunku i rodzaju rzeczy, stanowiła forma, barwa przedmiotu oraz światło.

Sztuka malarska wypracowała doskonałe sposoby komponowania światła w przestrzeni, czyli oddania iluzji promieniowania światła słonecznego, jednokierunkowo rozświetlającego postrzegalne zmysłowo ciało. Istniały także sposoby rozświetlania ogniskowego, zewnętrznego, niezależnego od diagonalnego rozchodzenia się iluzorycznych promieni słonecznych w stosunku do płaszczyzny malarskiej: ściany, deski lub płótna. W różnoraki sposób artyści zanurzali przedmiot malarski w ciemności, w mroku, w tonacjach monochromatycznych. Zabiegi te służyły wydobyciu bogatych efektów światłocieniowych przedmiotu: od resplendentio do delikatnych, gdzieś rozłożonych monochromatycznych ognisk świetlnych. W owym rywalizowaniu światła z ciemnością kształtowały się kategorie cielesności przedmiotów ukazanych na obrazie.

Materia - zarówno stworzona, jak i ta odtworzona w sztuce - jest różnorodnie warunkowana tym, co ją otacza. Ciało ludzkie, jak je rozumiała sztuka w kategoriach religijnych, było "pojemnikiem" duszy lub jej medium. Jeżeli nawet pierwsze i ostateczne miejsce przyznawane było wartości cielesnej, to ona sama ewokowała w odbiorcy asocjacje

pozacielesne, pozazmysłowe. Aby w pełni unaocnić w malarstwie różne uwarunkowania materii rzeczy, w tym także ciała człowieka, trzeba było stworzyć iluzję przestrzeni trójwymiarowej, która stanowiłaby niejako naczynie dla ciała, niemogącego zaistnieć zmysłowo w próżni. Na płaszczyźnie dwuwymiarowej, jaką się obserwuje w malarstwie mozaikowym wczesnego chrześcijaństwa, całkowicie zanikają jakości fizyczne ciał, rzeczy materialnych. Różnorodne, zmienne tendencje w kreowaniu przestrzeni lub płaszczyzny, ciała zmysłowego lub jego zaniku w sztuce malarskiej opisywali tacy znakomici badacze, jak Miriam Schild Bunim i Ernst Panofsky<sup>1</sup>. Wskazują oni właśnie na sposób kreowania przestrzeni jako warunek unaocniania się ciała i zmysłowej cielesności postaci ludzkich oraz materii przyrody.

## CIEŃ I FORMA

O sposobie ukazywania ciała i cielesności w sztuce, szczególnie ciała nagiego, niczym nie przesłoniętego, decydują również interpretacje religijne<sup>2</sup>. To właśnie nagość stanowiła o pierwszym rozpoznaniu człowieka w religijnej kategorii raju. Ta pierwsza egzystencja człowieka, rajska, przed grzechem pierworodnym, uważana była za idealną w wielu religiach, a także w sztuce antycznej. Utożsamiono ją z boskością i absolutnym pięknem. Taka idealna cielesność określona została w greckiej sztuce paradygmatem liczby - miary i zarazem warunku partycypacji sztuki jako idealnej części w idealnej całości kosmosu. Owo dotknięcie przez sztukę sfery metafizycznej, pozaziemskiej warunkowało przecież już w starożytności sposób kreowania materii przedmiotu kreowanego. Czy jednak liczba wystarczała jako miara cielesności doskonałej? Pytamy o sposób istnienia ciała w przestrzeni - w malarskiej rzeczywistości będącej surogatem istnienia realnego. Jakich paradygmatów wymaga ciało,

---

<sup>1</sup> Zob. M. B u n i m, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, Columbia University Press, New York 1940; E. P a n o f s k y, *Perspektive als symbolische Form*, w: tenże, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, B. Hesslig, Berlin 1964.

<sup>2</sup> Zob. U. M a z u r c z a k, *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*, "Roczniki Humanistyczne" 2007, t. 54-55, z. 3, s. 157-180 (w artykule tym znajduje się również bibliografia zagadnienia ciała w sztuce); G. D i d i – H u b e r m a n, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano 2008.

aby zaistnieć w sztuce, wreszcie jaki jest tego cel? Pozostajemy wszak w nieustannie toczącym się dialogu rzeczywistości realnej i przedstawionej, dzieło sztuki ukazuje "zarówno swą przynależność do świata, jak i odrębność wobec niego"<sup>3</sup>, jak pisze Władysław Stróżewski. Dzieło malarskie ma tym silniejsze odniesienie do świata, im bardziej dotyka fenomenu cielesności jako podstawowego nośnika postaci przedstawionych.

Ciało człowieka i jego cielesność w malarstwie określały: kontur, barwa, światłocien i cień. Cień odbity na płaszczyźnie obok figury lub pod figurą wskazywał na sposób usytuowania ciała w przestrzeni. Postać, aby być w pełni cielesna, musiała zatem znaleźć się w relacji do innych rzeczy, wizualnie oddanych na linii światła. Na tej samej linii, sugerującej iluzję promieni słonecznych, sytuowane były przedmioty natury, przyrody, architektury. Istotną rolę w jednoczeniu wymienionych elementów, w kreowaniu cielesności zmysłowo uchwytniej, odgrywało światło; ono to razem z przedmiotem tworzyło światłocien, wywołując iluzję materialnej, dotykowej formy. Światło sprawia, że cielesna forma może znaleźć odbicie w cieniu jako fenomenie malarsko odrębnym, jednak optycznie zjednoczonym z postacią ludzką.

Pliniusz wskazał na rolę cienia jako podstawowego czynnika kreującego materię ciała człowieka. O genezie malarstwa w starożytnym świecie pisał: "Wszyscy zgadzają się co do tego, że powstało przez obwiedzenie linią cienia ludzkiego"<sup>4</sup>. Cielesność człowieka ukazana w sztuce malarskiej ujawniła się z cienia, dodajmy: cienia realnej istoty ludzkiej, który obrysowany został konturem przez sprawnego malarza. W ten sposób z materii niecielesnej powstało ciało malarskie, unaoczniając to, co cielesne. Zakreślenie rysunkiem konturu cienia nie mogło oddać realnego ciała, ludzkiej postaci, bowiem ta jest trójwymiarowa i dla jej unaocznienia potrzeba trójwymiarowej przestrzeni. Konieczne zatem było, stwierdza Pliniusz, wypełnienie barwą obrysowanego konturu. Następnie rozłożone zostały odpowiednio światłocienie.

W tym racjonalnie myślącym pisarzu szczególny jednak zachwyty budzą zjawiska niezwykle, jakie wywołuje ciało namalowane, na przykład malowidło ze świątyni w Lanuvium. Zachwyca go cielesność nagich postaci Atalante i Heleny, ukazanych jako wybitne piękności. Ich ciała mają cechy cudowności, którą u Atalante podkreśla dziewiczność.

---

<sup>3</sup> W. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka twórczości*, Znak, Kraków 2007, s. 117.

<sup>4</sup> P l i n i u s z, *Historia naturalna*, wybór i tłum. I. Zawadzka, T. Zawadzki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław-Kraków 1961, s. 375.

"Otóż - pisze Pliniusz - obraz ten nie został naruszony nawet mimo tego, że świątynia sama się zawałiła"<sup>5</sup>. Nadaje zatem Pliniusz moc cudowną obrazowi idealnej cielesności.

Pochodzenie obrazu ciała człowieka z jego cienia stanowiło w epoce antycznej uzasadnienie teorii cienia, którą realizowała grecka wyobraźnia w znanym zabiegu skiografii. Malarstwo cieni nie było wszak unaocznieniem zmarłych. "Jeśli teoria cienia traktowała w swojej ontologicznej odmianie o ciałach cieni zmarłych, to malarstwo cieni symulowało obrazy żywych w formach sztuki" - pisze Hans Belting<sup>6</sup>. W *Odysei* Homera obrazy zmarłych egzystowały jako cienie. Kiedy Odyseusz chce uchwycić w ręce obraz matki, ten znika "niczym sen lub cień"<sup>7</sup>. Także dla Wergiliusza istotą cienia jest jego ulotność i niematerialność, jest on wizją, nie można go dotknąć: Kiedy Eneasz w Hadesie oplótł szyję ojca swoimi dłońmi, obraz ojca zniknął<sup>8</sup>. Czym zatem jest cień jako odbicie ciała i jako obraz tegoż ciała w sztuce - nierozdzielnie związany z materią i egzystencją cielesną, ale niebędący ciałem?

Istotą cielesności w malarstwie jest forma - barwa ciała zakreślona konturem. Barwa i kontur nie wystarczą jednak, aby oddać ludzką naturę. Ciało obwiedzione konturem rzuca cień, który implikuje jego miejsce na linii rozchodzących się promieni słonecznych, a te z kolei potrzebują przestrzeni. W ten sposób scalone zostały w malarstwie paradygmaty ciała i cielesności: bryła, dodajmy - barwna, oraz światło. Dla trójwymiarowo zbudowanej bryły cielesnej pokrytej barwą kategorią podstawową jest przestrzeń. Światło jednokierunkowe natomiast w swoich odbiciach widocznych w światłocieniu położonym monochromatycznie implikuje kategorię czasu. Cień "wsysa" barwę i bryłę, pozostawiając rozmyty kontur jako mgliste zjawisko.

Obrazowanie ciała i przymiotów jego cielesności malarstwo antyczne rozwinęło do perfekcji, ukazując człowieka i rzeczy w odbiciu cieni pozostawianych przez owe rzeczy na powierzchni. Podstawowymi środkami kreującymi ciała były subtelnie rozłożone barwy oraz światłocienie podnoszące walory bryły, a także unaoczniające ruch postaci. Cienie rzucane na powierzchnię były zintegrowane z ciałami, stanowiły niejako ich przedłużenie.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 377.

<sup>6</sup> Por. H. B e l t i n g, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 235.

<sup>7</sup> Cyt. za: B e l t i n g, dz. cyt., s. 236.

<sup>8</sup> Por. tamże.

Malowano je monochromatycznie, barwą szarawą ugrowo-brunatną lub szarawo-ciemnomalachitową. Cienie nie poddawały się konturom bryły, przestawały bowiem nią być, i nie emanowały światła, same były rezultatem syntezy barwy i światła w przestrzeni. Jako ciała odbite odzwierciedlały tamto życie cielesne - pierwowzór malarskiego obrazu ciała człowieka. Pozbawione konturu, który zamykał ciała, stawały się obrazem obrazu, zawsze z ciałem zespolone. W scenach namalowanych między 60 a 79 rokiem w Herkulanum (il. 1) i w Pompei (il. 2) (obecnie Neapol, Museo Archeologico Nazionale), ukazujących Tezeusza wyzwalającego dzieci Ateny, zrealizowane zostały wszystkie walory cielesności ludzkiego ciała, które objawiają się w kategoriach światła, barwy, przestrzeni. Z kontrastujących ze sobą barw wynika tym większa intensywność rzucanego cienia. Jest także blask ciała (pojęcie różne od tego określanego terminem "światło"), któremu Pliniusz przyznaje najwyższą wartość w malarstwie<sup>9</sup>. To, co znajduje się pomiędzy światłem a cieniem, określa jako "tonos". Termin ten oznacza ilość światła zawartą w barwie. Świetlistość ciała podkreśla jego walor i moc odtworzone w emanowanym cieniu widocznym na powierzchni ziemi. Cielesność obwiedziona konturem, zamknięta w silnej formie, jest integralna z cieniem. Postać egzystująca wraz ze swoim cieniem stanowi o kategoriach czasu i przestrzeni w obrazie.

Podobne efekty wy dobył twórca scen odysejowych namalowanych w domu na Eskwilinie (il. 3) między 50 a 40 rokiem przed narodzeniem Chrystusa (Watykan, Bibliotheca Apostolica). Każda rzecz tutaj ukazana rzuca swój cień: zarówno ogromne bloki skalne, jak i drobne wiotkie trawy; na tafli wody odbijają się postaci ludzkie, fragmenty krajobrazu i zwierząt. Ludzie, mieszkańcy kraju Lastrygonów, do których powraca Odys, to drobne istoty; ich istnienie na obrazie przedłużone zostało w cieniach odbitych na gruncie ziemi. Odbicia te - smukłe, ale wyraziste sylwety - wspierają cielesność postaci.

Niezależnie od tego, czy przedstawiano postaci boskie, czy herosów, czy zwykłych ludzi, zawsze następowało owo idealne stopienie formy, barwy i światła, stanowiące o paradygmacie ciała ukazanego w przestrzeni. W cieniach kładących się na ziemi bądź pełzających po skalnych powierzchniach, czasem odbitych na tafli wody, unaoczniała się jakaś druga niematerialna egzystencja, zależna całkowicie od tej pierwszej. Zależności tej nie osłabiał wyrazisty kontrast między naturą ciała i naturą cienia. Ciała nasycone są barwami często niezwykle intensywnie, cienie zaś są monochromatyczne. Formę ciała określa kontur,

---

<sup>9</sup> Por. P l i n i u s z, dz. cyt., s. 384.

cienie zaś są jej impresją, surogatem. Rozpoznawanie ciała i cielesności skupione było w obrębie konturu i barwy, cienie zaś są syntezą, mixtum świateła i barwy.

Barwy stanowiły język, którym przedmiot komunikował się z odbiorcą. Barwne były oczy, usta i policzki, na których rozłożono delikatny światłocień. Barwa określała włosy i zarys czoła. Barwy stanowiły o typach ubiorów, będących ostatecznie materią bezpośrednio związaną z ciałem, która często wydobywa jego naturę, podkreśla jego specyfikę. Barwa też określała pochodzenie i stopień powinowactwa przedmiotu z siłami boskimi. Widzenie barwy było jednak warunkowane światłem. Komponenty barwy i światła określały pełnię zmysłowości cielesnej, która implikowała odpowiednie kategorie znaczeniowe.

Cień jako integralny z ciałem, ale odrębny w swojej naturze, zajmował osobne miejsce w kompozycji przestrzeni, to o-cienione miejsce, które tworzył, nabierało w ten sposób własnych specyficznych cech. Ukazują to zarówno sceny dramatyczne, historyczne, jak i sceny rodzajowe, na przykład *Sprzedaż chleba* (il. 4) na fresku w Pompei z pierwszego wieku przed narodzeniem Chrystusa (Neapol, Museo Archeologico Nazionale). Cień jest tu odbitym w profilu obrazem ciała, kondensuje jego cielesny ruch, tyle tylko, że zatrzymany w swoim życiu zmysłowym. Pozbawiony barwy nie ma już zdolności do tego, aby być odbitym. Wyzwolony z konturu, cień wrócił do prąźródła, z którego powstało ciało malarskie.

## CIAŁO BEZ CIENIA

Już w schyłkowym okresie malarstwa rzymskiego istniały tendencje do zamykania ciała sinym konturem. Szczelnie zamykał on barwy - coraz to bardziej intensywne, silnie nasycone pigmentem, ale unieruchomione w jego czarnych zarysach. Postaci mogły być skierowane tylko frontalnie. Niepoddawane iluzji ukośnego operowania promieni światła słonecznego, nie rzucały cienia. Światłocień skierowany był na własny, wewnętrzny modelunek ciała postaci, który niejako wychodził ku widzowi.

Wyrazem tego typu dążeń było malowanie twarzy znieruchomiałej, jakby przytwierdzonej do podłoża - ściany czy deski. W ten sposób w świecie antycznym, rzymskim, malowano twarze na portretach zmarłych. Postaci na portretach stanowiły sumę intensywnych kolorów podkreślających rysy twarzy, fizjonomię indywidualnego oblicza zmarłej osoby - ale pozbawione były cienia. Ciało bez swojego cienia to - obrazowo i znaczeniowo - ciało przemienione. Konkretyzacja indywidualnej cielesności stała się

skondensowanym istnieniem, poza czasem i poza przestrzenią, wystarczała bowiem płaszczyzna - w takim tylko zakresie, w jakim mieścił się rysunek, czyli kontur.

Przykładem może być portret małżeństwa z Pompei (Neapol, Museo Archeologico Nazionale): postaci zmarłych - kobiety i mężczyzny - skupiają w sobie barwę, światło i światłościę rozświetlającą ich twarze, które nie rzucają cienia. Poza nimi jest jasna, można nawet powiedzieć: jaśniejąca, płaszczyzna. Postaci małżonków wyrażają kwintesencję życia; nie mają śladu materii trójwymiarowej, przestrzennej, dlatego same płaszczyzny ich wizerunków mieszczą w sobie istotę tego, co cielesne.

Ciało, które osiągnęło stan idealny, ukazuje również portret zmarłej kobiety z Fajum (il. 5) z drugiego wieku przed Chrystusem (Berlin, Staatliche Museen Antikensammlung). Cała jej cielesność została skoncentrowana w oczach, w wyrazistych źrenicach skupionych na odbiorcy, i w czerwieni ust silnie kontrastującej z jaśniejącą cielesnością jej wypukłego czoła. Cienie oczu, policzków modelują wewnętrzny korpus cielesny, który emanuje od wewnątrz ku widzowi wszystkim, co stanowi o jego zmysłowej istocie. Jest to nowa jakość ciała, które jaśnieje, nie będąc poddane działaniu promieni słonecznych. Nie odbija swojego cienia, nie suponuje ani czasu, ani przestrzeni.

Barwy zamknięte konturem określają ciało wewnątrz niego samego i ciało samo w sobie. Portrety malowane na wprost widza, nieporuszone i zamknięte do popiersia, czasem do linii ramion, pozbawione jakiegokolwiek ruchu, pozbawione były także cienia - egzystencja zmarłego w świecie pozaziemskim nie wymagała ani przestrzeni, ani czasu. Konieczna była jednak zmysłowa identyfikacja z konkretnymi rysami twarzy, co pozwalało zachować cechy indywidualnej, konkretnej osoby.

Takie kreowanie ciała, zwłaszcza twarzy, jest widoczne także w ikonach. Ciała, nie rzucając cieni, przemawiają zmysłową intensyfikacją światła i barwy. Paul Evdokimov w swoim dziele o sztuce ikony, przywołując myśl Teodora Studyty, pisze: "Obraz zawsze różni się od pierwowzoru pod względem istoty, lecz jest do niego podobny pod względem Hipostazy i Imienia"<sup>10</sup>. Ciało ukazane w ikonie jest obrazem ciała przemienionego, unaocznioną mystagogią, o której mówili w swoich katechezach Ojcowie Kościoła: Cyryl z

---

<sup>10</sup> P. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999, s. 178.



Jerozolimy, Teodor z Mopswestii czy Jan Chryzostom. Ich nauka poprzedzała malarskie koncepcje obrazu ciała przemienionego na wzór przemiany Ciała eucharystycznego<sup>11</sup>.

Widzące Światło przeciwstawia się naturze światła - ono nie rzuca cienia; zarówno światło, jak i ciemność są jego wewnętrzną naturą. Czarny kontur złotego nimbu i wyłaniające się z niego rysy twarzy Chrystusa na ikonie z Synaju (Monastyr św. Katarzyny) z połowy szóstego wieku to zintegrowane, nierozłączne elementy Oblicza obrazu Ojca, Oblicza, które unaocznia Syn. Obraz ten kondensuje w sobie formę i kolor, jasność i ciemność. "Ikona pozwala odczuć obecność niewidzialnej rzeczywistości w formie widzenia całości"<sup>12</sup>. Możemy powiedzieć, że w ten sposób powstało unaocznienie dogmatu o boskim Wcieleniu.

Ukazywanie przemienionych ludzkich postaci stało się zasadą sztuki ikon tworzonych przez wielkich mistrzów prawosławia. Mistrz Andriej Rublow, doskonale znający tajemnicę pisania ikon, może być porównywany z malarzami florenckimi pierwszej ćwierci piętnastego wieku. Tym wyraźniej ukazują się różnice w rozumieniu ciała i jego funkcji w malarstwie Wschodu i Zachodu. *Trójca Święta* Rublowa z lat 1422-1437 (Moskwa, Galeria Trietiaowska) interpretowana jest jako uobecnienie idealnego ciała w idealnym rysunku i w barwach rozświetlonych światłem, które nie kształtuje cienia, jest światłem boskim<sup>13</sup>.

W malarstwie bizantyńskim światło było technicznym wyzwaniem dla artysty, ponieważ określało teologiczny wymiar ikony. W ikonie światło i ciemność są ze sobą zespolone w sposób odpowiadający treściom biblijnym i ich interpretacji w komentarzach znanych mistyków i teologów, między innymi Pseudo-Dionizego Areopagity<sup>14</sup>.

W malarstwie wczesnego średniowiecza, na mozaikach, na freskach, w malarstwie miniaturowym, zwłaszcza ottońskim, doszło do całkowitego zaniku cienia, a ciało zamknięte

---

<sup>11</sup> Por. K. O n a s c h, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, H. Bohlau, Leipzig 1981, s. 275n.

<sup>12</sup> W. H r y n i e w i c z, *Piękno i Zbawienie. Kilka refleksji nad eschatologią ikony*, w: *Obraz i kult. Materiały konferencji "Obraz i Kult"*, KUL, Lublin, 6-8 października 1999, red. M. Mazurczak, J. Patyra, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002, s. 145.

<sup>13</sup> Por. K. O n a s c h, *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, seria: *Berliner Byzantinische Arbeiten*, t. 28, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Griechisch-Römische Altertumskunde, Berlin 1962, s. V.

<sup>14</sup> Por. tamże, s. 4-12.

rysunkiem uwiecznione zostało na płaszczyźnie. Znikła przestrzeń w iluzji trójwymiarowej. Przykładowo na mozaikach w kościele świętej Praksedy w Rzymie z pierwszej ćwierci dziewiątego wieku (il. 6) postaci zarówno ludzkie, jak i boskie pozbawione są jakichkolwiek cech cielesności, a barwne, świetliste identyfikacje figur, stojących na wąskich pasemkach gruntu, nie rzucają cienia. To samo dążenie ukazują miniatury powstałe pomiędzy dziesiątym i jedenastym wiekiem: postaci kondensują w sobie barwę, wyraziste cechy wybranych części ciała, oczu, dłoni, ale nie rzucają cienia, nie są ciałami "z ludzkiego ciała". Na miniaturze z *Księgi Perykop* Henryka II (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek) (il. 7), powstałej tuż po roku 1000, w scenie przekazania przez Chrystusa klucza Piotrowi, wszystkie postaci są niezwykle czytelne w swoim konturze, napełnione barwą i blaskiem padającym ze złotego tła, przyciągają uwagę zmysłowością oczu i gestu, a nie całym ciałem<sup>15</sup>.

Badacze przestrzeni w malarstwie wskazują na zanik dawnej antycznej cielesności<sup>16</sup>. Ciało nabiera nowych jakości, sprowadzone do skondensowanej barwy obwiedzionej linią; w zamkniętych na płaszczyźnie formach rozpoznaje się postaci i rzeczy. Skierowane frontalnie, nie "żyją" w przestrzeni, stały się medium - nośnikami treści pozazmysłowych, symbolem świata niewidzialnego. W ten sposób nadano nową funkcję malarstwu chrześcijańskiemu, które nie miało obrazować ciała ludzkiego w jego ziemskiej postaci. Ciało stawało się artystycznym fenomenem o jasno określonym znaczeniu - ciała przemienionego, obrazującego duszę czy wręcz istoty Boskie. Rysunek, światło, barwa pozostawały poza cieniem. Antyczne compositum duszy i ciała materialnego rozpadło się, pozostało ciało przemienione, duchowe, które miało oznaczać samo dobro, samo piękno i samą prawdę.

## PRZYWRÓCENIE CIELESNOŚCI

Powrót duszy do ciała rzucającego cień obserwuje się w sztuce trzynastego wieku - najpierw w rzeźbie monumentalnej, a następnie w malarstwie<sup>17</sup>. Doskonałą umiejętność w kreowaniu ciała i cielesności ludzkiej oraz materialnej natury rzeczy osiągnął Giotto di

---

<sup>15</sup> Datowane za: R. G. Calkins, *Illuminated Books of the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1983, s. 146-160.

<sup>16</sup> Zob. Bunim, dz. cyt.

<sup>17</sup> Zob. Mazurczak, dz. cyt.

Bondone<sup>18</sup>. Twarze postaci zachowują jeszcze dawne bizantynizujące rysy - mistrz kontynuował wiele motywów ikonografii greckiej, nazwanej przez Giorgia Vasarię "maniera graeca"<sup>19</sup>, wszechobecnej w Italii w połowie trzynastego wieku. W wypadku jednak Giotto określenie to odnosi się raczej do treści obrazów aniżeli do sposobu jej ukazywania: malarz sięgał do Ewangelii i jej wykładni wspieranej bizantyńską tradycją.

Giotto powrócił do kreowania ciała ludzkiego i widzialnej rzeczywistości zmysłowej, co nie znaczy, że odwzorowanie rzeczywistości było celem jego malarstwa. Aby w pełni oddać ciało i przymioty cielesności, należało przywrócić ciału przestrzeń oraz cienie. Zaczęły się więc pojawiać odbicia ciał na powierzchni ziemi, na skale, na murawie lub w lustrze wody. Giotto nie mógł w pełni konsekwentnie wypracować cieni wszystkich postaci i rzeczy. Zasadniczo uzyskał wysoki stopień artyzmu w tworzeniu efektów światłocieniowych w obrębie samych wolumenów postaci ludzkich (il. 8). Daje się zauważyć dążenie mistrza, aby przedstawić cienie elementów przyrody, szczególnie skał stanowiących nieodzowny budulec jego krajobrazów. Wykreował silne figury, których monumentalność inspirowana jest rzeźbą, zarówno antyczną, jak i gotycką<sup>20</sup>. Spowolniałe w swoim ruchu postaci przemawiają światłocieniem wewnętrznym, wypracowanym w obrębie ich ciał. Giotto zmieniał nasycenie barwy w zależności od rodzaju materii: ciała ludzkiego, ubioru, zwierzęcej sierści czy gatunku kamieni, roślin, detali architektonicznych. Gama barwy i rozłożone w obrębie jej przedmiotu tonacje światła tworzą refleksy, które odbijają się jako cienie na twarzach, na ubiorach postaci stojących obok niego. Giotto nie rozwinął jeszcze cienia jako iluzji zjawiska fizycznego, miał jednak jego świadomość, na co wskazują śladowe plamy cienia pozostawione na ziemi, na skale. Cienie ludzkie są nikłe i enigmatyczne. Znacznie odważniej wypracował Giotto cienie skał, rozciągnięte diagonalnie na płaszczyźnie, poukładane na półkach, kształtujące miejsca zdarzeń. Pofałdowane światłocieniowo skały osnuwają cienie tuż obok swoich form. Świat natury odtwarzany przez Giotto rozpoczyna zanurzanie się we własnym cieniu, przedłużającym ukazane rzeczy.

---

<sup>18</sup> Opisy fresków oraz analizy cienia w malarstwie Giotto, Masaccia i Uccella dokonane zostały przez autorkę z autopsji.

<sup>19</sup> Por. G. V a s a r i, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, tłum. K. Estreicher, PWN, Warszawa-Kraków 1985, s. 284.

<sup>20</sup> Por. G. P r e v i t a l i, *Giotto e la sua bottega*, Fabbri, Milano 1974, s. 36n.; L. B e l l o s i, *Giotto. Complete Works*, Scala Books, Firenze 1993, s. 16.

Wydaje się, że malarz świadomie zmieniał styl malowanych typów przedstawień. Wielkie statuy, jako reprezentacyjnie ujęte postaci, na przykład postaci św. Franciszka i św. Klary (il. 9), albo popiersia na medalionach świętych Piotra i Pawła (il. 10) w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu, nie rzucają cienia proporcjonalnie do swojej cielesności<sup>21</sup>. Wydobyty z ich wnętrza światłocień barwny stanowi o ich wewnętrznej, zamkniętej spójności. W tym sposobie kreowania światłocienia postaci zachowało się wiele z tradycji malarstwa dawnej manieri greckiej. W scenach narracyjnych natomiast, wielopostaciowych, ukazujących zdarzenia, światłocień, osnuwając ciała ludzkie, rozjaśnia je, to znów przyciemnia, co widoczne jest szczególnie w twarzach. Tonacje barwne poddawane są ruchliwej, migocącej grze światła. To operowanie światła i cienia w obrębie figur posiada już energię promieniowania poza kontur ludzkiego ciała. Światłocień ożywia i wydobywa także trójwymiarowość architektury, na przykład w scenie wypędzenia demonów z Arezzo (il. 11). Kościół po lewej stronie sceny nieprzypadkowo skierowany został ku postaciom częścią absydową - rozpoznaje się w tej budowli kościół Pieve di Santa Maria w Arezzo. Światło wydobywa, to znowu zaciera barwę murów obronnych Arezzo, wież miasta i skalnego gruntu, na którym jest wzniesione<sup>22</sup>.

Emanacją światłocienia pulsują postaci w obrębie swoich własnych form, co pozwala przekazywać cienie innym ciałom znajdującym się obok, ponad lub za nimi. W ten sposób zdarzenia w świecie przedstawionym stanowią iluzję przestrzeni realnej, fizycznej. W ukazanym w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu cyklu hagiograficznym tego świętego obserwować można różnorakie sposoby komponowania światła i cienia, zarówno w obrębie figur, jak i poza nimi. W scenie oddania hołdu św. Franciszkowi, w której starszy mężczyzna rozwija przed młodym świętym białą tkaninę (il. 12), ukazane zostało odbicie cieni postaci usytuowanych na przeciwległych jej końcach<sup>23</sup>. Z lewej strony tkaniny odbijają się granatowo-szare cienie ubioru świętego, a z prawej malachitowo zielonkawe tonacje ubioru starca. Zarówno postać świętego, jak i postaci stojące obok znaczą wątle wprawdzie, ale

---

<sup>21</sup> Por. P r e v i t a l i, dz. cyt., s. 45n.

<sup>22</sup> Interpretacja ikonograficzna i komentarz hagiograficzny por. H. S c h r a d e, *Franz von Assisi und Giotto*, DuMont Schauberg, Köln 1964, s. 14.

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 109. Identyfikacja wydarzeń z życia św. Franciszka na podstawie T. v o n C e l a n o, *Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi*, seria: "Franziskanische Quellenschriften", t. 5, Dietrich-Coelde - Verlag, Paderborn 1963.

własne cienie rzucone wokół ich miejsc. Scenę konkretyzuje starożytna świątynia Minerwy w Asyżu (choć zamiast sześciu kolumn w fasadzie, mistrz oddał tylko pięć) oraz fragment Palazzo Comunale (z lewej strony)<sup>24</sup>.

W scenie oddania płaszcza ubogiemu przez świętego Franciszka (il. 13) silne efekty światłocienia modelują grzbiety skalne oraz górną część ciała świętego, zaś połowa twarzy biedaka ocieniona jest cieniem padającym od postaci świętego. Można powiedzieć, że biedak znalazł się w cieniu świętego.

W scenie stygmatyzacji świętego Franciszka (il. 14) święty ukazany został w całkowitym znieruchomieniu, w mistycznym trwaniu na modlitwie. Zmysłowa, silna postać odziana w brunatny habit franciszkański przyjmuje stygmaty od ognistopurpurowego Chrystusa-Serafina<sup>25</sup>. Ta niezwyklej piękności istota niebieska o sześciu skrzydłach naśladuje postać Zbawiciela na krzyżu, pozbawiona jest jednak ran ciała, zostały one bowiem przekazane świętemu jako stygmaty. Ukazane na fresku ciało Chrystusa emanuje światło. Blask wydobywający się z jego wnętrza promieniuje na klęczącego mistyka. Nikłe wiązki promieni wychodzące z rąk, stóp oraz boku Zbawiciela nie mają takiej mocy rozświetlania, jak Jego ciało. Święty nie mógł rozpoznać twarzy Chrystusa, bowiem Boga odnaleźć można nie w zmysłowej postaci, ale w ogniu Ducha<sup>26</sup>. Scena przedstawiająca to objawienie, którego święty doznał na dwa lata przed śmiercią, urzeka cudowną emanacją światła i cienia. Na twarzy, na szacie świętego pełgają świetliste odbicia Serafina, co jest genialnym unaocznieniem malarskim istoty stygmatyzacji: stygmaty na ciele świętego są znakiem zjednoczenia ciała ludzkiego z ciałem Boskim. Moment przemiany ludzkiej materii cielesnej przedstawiony został z całą zmysłową dosłownością: ciało ulega metamorfozie na skutek działania światła Boskiego, które spełnia tu aktywną rolę w unaocznieniu cudu dokonującego się na ciele świętego. Światło świętego Franciszka przenika z kolei ciało brata Eliasza,

---

<sup>24</sup> Por. S c h r a d e, dz. cyt., s. 59n. Interpretacja teologii franciszkańskiej w malarstwie Giotto zob. H. T h o d e, *Francesco D'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Donzelli, Roma 1993.

<sup>25</sup> Por. C e l a n o, dz. cyt., s. 441.

<sup>26</sup> Por. tamże; por. też: św. B o n a w e n t u r a J a n F i d a n z a, *Mniejsza biografia św. Franciszka*, tłum. S. Kafel OFMCap., Kuria Prowincjalna OO. Kapucynów, Kraków 1976, s. 13.

siedzącego u stóp Góry Przemienienia, oświetlając jego twarz, księgę oraz krawędź nogi. Pozostałe części postaci Eliasza, podobnie jak i skały, osnuwa cień.

W analogiczny sposób odbicia światła Chrystusa-Serafina na szacie i na ciele świętego ukazane zostały na tablicy *Stygmata świętego Franciszka* z roku 1308 (Paryż, Luwr) (il. 15). Światło i cień ciała Boskiego odbite na ciele św. Franciszka sprawiają, że unaocznione zostały słowa modlitwy "jako w niebie tak i na ziemi": światło boskie i cień ziemi wzajemnie się przenikają.

Giotto, świadom różnic pomiędzy realną rzeczywistością a malowanym obrazem, dąży jednak do tego, aby unaocznić podpatrywane naturalne procesy, między innymi operowanie światłocienia w obrębie barwy ciał ludzkich oraz skał. Wydłużone cienie postaci stanowią naśladowanie operowania jednokierunkowego światła słonecznego. Efekt ten oddany został także w ukośnych cieniach, w ciemnych rozpadlinach znaczących zbocze Alverni.

W scenie wypędzenia demonów z Arezzo (il. 11), podczas gdy święty Franciszek klęczy w pokornej modlitwie, brat Sylwester, unosząc prawicę, nakazuje demonom opuścić miasto<sup>27</sup>. Postaci odbijają wzajemnie na sobie cienie swoich ciał. Cienie widoczne są również na szarawozielonkawym gruncie skalistego podłoża, gdzie tworzą krótkie, monochromatyczne smugi. W ten sposób malarz uzyskał efekt jedności zdarzeń z naturą. Cień nie jest obrazem ciała rozumianego jako figura, ale jest znakiem obecności ciała w rozumieniu jego fizycznych cech - materii, która ma zdolność włączenia się do przestrzeni, jeżeli znajdzie się na drodze promieni słonecznych. W ciemnych wnętrzach bram ukryli się przerażeni mieszkańcy Arezzo oczekujący uwolnienia od sił piekielnych. Przekaz o tym cudzie znany był malarzowi z tekstów św. Bonawentury oraz Tomasza z Celano, znał on obie wersje hagiografii świętego Franciszka, ale przedstawił wizję własną, artystycznie przemyślaną<sup>28</sup>. Światłocień stał się znaczącym elementem kompozycyjnym i treściowym.

W scenie cudu wytrysnięcia źródła (il. 16) św. Franciszek, usytuowany na półce skalnej, modli się o wodę, natomiast wieśniak doświadcza wymodlonego cudu, pijąc wodę z tryskającego źródła. Pochylenie postaci nad źródłem, wsparcie kolanem o grunt - w tej skomplikowanej pozycji uchwycił mistrz cielesność i jej odbicia w formie nikłych monochromatycznych plam, widocznych na powierzchni skały. Giotto uważnie śledził

---

<sup>27</sup> Por. C e l a n o, dz. cyt., s. 330.

<sup>28</sup> Por. S c h r a d e, dz. cyt., s. 59-66; C e l a n o, dz. cyt., s. 330n.

rzeczywistość realną i potrafił ją transponować na rzeczywistość przedstawioną, mając świadomość funkcji sztuki w jego czasach<sup>29</sup>. Nie odmalowywał jednak "żywych" ciał, jak to czynili mistrzowie nowożytnego malarstwa. Jego postaci jedynie sugerują "żywe ciała", ale nie są ich obrazami. Postrzeganie fizycznego światła i cienia nie mogło być obojętne mistrzowi tej klasy. Nie podjął on jednak tego rodzaju studiów, jakie rozwinęli teoretycy renesansowi. Obrazy Giotta nie są bezpośrednim naśladownictwem świata rzeczywistego<sup>30</sup>.

Freski z Padwy z lat 1304-1313 ukazujące w swoim cyklu wielkiej narracji życie Maryi, narodziny i życie Chrystusa, potwierdzają tezę o świadomym poszukiwaniu przez tego mistrza protorenesansu sposobów przedstawienia ciała i cienia, materii i formy zarówno człowieka, jak i wszelkich rzeczy w obrębie wygospodarowanej malarskiej przestrzeni<sup>31</sup>. Postaciom zarówno ludzkim, jak i nie-ludzkim, pozaziemskim, nadawał Giotto moc rzucania cienia. Przykładem tego jest postać szatana w scenie Judasz przed Sanhedrynem (il. 17). Zjawia się on tuż za Judaszem, dotyka jego barku, osnuwając swoim cieniem ciało zdrajcy. Cień szatana - istoty nie-ziemskiej - suponuje, iż posiada ona właściwości ciała materialnego, co wzmacnia sens zdrady Judasza. W innych scenach, na przykład w scenie Droga na Golgotę, wyraźny jest cień ciała Chrystusa. Idący Chrystus znaczy swój ślad cieniem widocznym na podłożu skalnej drogi.

Niewątpliwie cienie w kompozycjach Giotta - smugi rzucane na otaczającą przestrzeń, zaznaczone są słabo, jednocześnie silny jest światłocień wewnętrzny postaci, który kreuje ich cielesność. Artysta nadał swoim postaciom zdolność wzajemnego oddziaływania. Dzięki temu wzmocnił jedność narracyjną grupy ludzi uczestniczących w zdarzeniach. Te wzajemne relacje międzyludzkie stanowią o uzyskiwaniu iluzji świata, nie zaś obrazu rzeczywistości.

Znacznie słabsze są cienie odbite na powierzchni ziemi. W scenie przyścia Joachima do pasterzy po odrzuceniu jego ofiary w świątyni (il. 18) niewielka smuga cienia Joachima daje się zauważyć na skalnym gruncie wokół jego figury. Podobnie słaby cień rzuca pies witający ojca mającej się narodzić Maryi. Owe delikatnie znaczone cienie postaci - ich

---

<sup>29</sup> Por. P r e v i t a l i, dz. cyt., s. 10-16.

<sup>30</sup> Por. P. L o n g h i, *La pittura italiana*, t. 2, Mondadori, Roma 1967, s. 56n.; M. B a x a n d a l l, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1530-1450*, Clarendon Press, Oxford 1971; B e l t i n g, dz. cyt., s. 242.

<sup>31</sup> Analiza i chronologia fresków por. P r e v i t a l i, dz. cyt., s. 78n.

przedłużone obrazy odbite - dowodzą, że malarz miał świadomość, iż aby wypracować ciało, należy pozostawić na gruncie jego ślad, jego cień.

Śledząc chronologicznie dzieła Giotto, zarówno w malarstwie freskowym jak i na tablicach, można wysnuć refleksje o postępach mistrza w kształtowaniu cienia ciała. Na freskach w Asyżu datowanych na wczesne lata twórczości malarza (1296-1300) istnieje już tendencja, aby tworzyć nową jakość ciała i materii w przestrzeni. Znacznie jednak wyraziściej buduje Giotto cienie w obrębie postaci w cyklach freskowych kaplicy Peruzzich w kościele Santa Croce we Florencji (z lat 1310-1313)<sup>32</sup>. W scenie wskrzeszenia Druzjany z cyklu cudów św. Jana (il. 19) po prawej stronie kompozycji postaci z grupy mężczyzn rzucają cienie o takim natężeniu, że osnuwają one wzajemnie ich płaszcze i miejsca wokół nich. Misternie wypracowana została dłoń św. Jana, która emanuje światłocien na twarze klęczących, znajdujące się tuż poniżej ramienia świętego.

Sam Giotto nie opisał swojego malarstwa, nie przekazał w jakimkolwiek traktacie, czym jest dla niego ludzkie ciało i dlaczego dąży do odwzorowania go w sztuce. Fascynowało go życie duchowe, które w ziemskim wymiarze spełnia się w materii ciała. Refleksje nad warszatem artysty przedstawił jego wierny uczeń Cennino Cennini w swoim traktacie *Rzecz o malarstwie*. Ten znakomity teoretyk, znając dobrze malarstwo Giotto, naucza, jak malarz powinien oddać ciało i światłocien. "Światłocien zależy od oświetlenia darzy postaci właściwą wypukłością"<sup>33</sup> - stwierdza Cennini. Ludzkie ciało jest doskonałe, jeżeli oddane jest zgodnie z wymiarami - pisze. Dając malarzowi instrukcje co do wymiarów doskonałej postaci męskiej, zaznacza: "Kobiety poniecham, bo nie ma ona żadnego doskonałego wymiaru"<sup>34</sup>. Podawane przez niego wymiary nie były rezultatem studium żywego modelu, ale doskonałych rzeźb antycznych.

Giotto znał koncepcje światła i cienia stworzone przez Dantego, ale nie podążał za teologiczno-filozoficznym dyskursem swojego przyjaciela. Można w obrazach Giotto dopatrywać się inspiracji poetycką ideą cienia, ale malarz musiał tworzyć środkami malarskimi, a przecież słowo nie jest proporcjonalnie przekładalne na obraz. Analiza, którą podjął Belting w swoich badaniach nad znaczeniem cienia w *Boskiej Komедii*, wyklucza

---

<sup>32</sup> Por. P r e v i t a l i, dz. cyt., s. 107n.

<sup>33</sup> C e n n i n o C e n n i n i, *Rzecz o malarstwie*, tłum. S. Tyszkiewicz, Florencka Oficyna Tyszkiewiczów, Florencja 1931, s. 8.

<sup>34</sup> Tamże, s. 43.



przeniesienie cieni dantejskich do malarskich wyobrażeń Giotto<sup>35</sup>. Ten wybitny badacz pisze nawet o braku cienia w jego malarstwie: "Giotto z jednej strony zwiększa iluzję cielesną aż do złudzenia, a mimo to, z drugiej strony, jego postaci - w odróżnieniu od prawdziwych ciał - nie rzucają cieni"<sup>36</sup>. Istotnie, nie są to cienie w tym znaczeniu, w jakim mówi się o cieniu w odniesieniu do malarstwa renesansu. Malarze renesansowi docenili jednak wysiłki swojego mistrza z Florencji.

## RENESANS CIENIA

Bez uwzględnienia inspiracji, których źródłem był Giotto, nie można w pełni zrozumieć dokonań Tommasa Masaccia<sup>37</sup>. Właśnie w jego dziełach, tworzonych prawie sto lat później, znajdują kontynuację pierwsze, ledwo co znaczone odbicia monochromatyczne zapoczątkowane przez rodaka z Florencji. Uczeń pracował jednak w odmiennych warunkach i dysponował zupełnie innymi środkami, aby ukazać iluzję przestrzeni. Masaccio w pełni rozwinął cienie ciał jako monochromatyczne, wydłużone smugi kładące się za postaciami. Przykładem są freski w kaplicy Brancaccich kościoła Santa Maria del Carmine we Florencji z lat 1425-1428, gdzie ciała w ich frenetycznym światłocieniu wewnętrznym, aranżującym zmienne migotanie barw, emanują odbicia na ziemię. Tommaso Masaccio stworzył w kaplicy Brancaccich doskonałą fikcję: ciała i ich cienie zdają się pozorować życie "prawdziwych" ludzi (il. 20). Jak zauważył Belting, światło słoneczne, które pada na postaci z rzeczywistych okien kaplicy, sprawia, że fikcyjne ciało przemienia się w ciało prawdziwe, prawdziwe światło zaś staje się światłem fikcyjnym. Jest to więc podwójna fikcja<sup>38</sup>. Doskonałość iluzji ciał sprawia, że "zanikowi ulega granica między obrazem i ciałem"<sup>39</sup> w stopniu nawet większym aniżeli w antyku.

---

<sup>35</sup> Por. B e l t i n g, dz. cyt., s. 243.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Por. L o n g h i, dz. cyt., t. 3, s. 56n.; O. C a s a z z a, *Masaccio and the Brancacci Chapel*, Scala, Firenze 1990, s. 3.

<sup>38</sup> B e l t i n g, dz. cyt., s. 245n.

<sup>39</sup> Tamże, s. 246.

Masaccio doskonale kreuje cienie nawet w małych tablicach, nie tylko w kompozycjach monumentalnych. Na przykład w scenie pokłonu Mędrców (il. 21) na predelli ołtarza z roku 1426 (Berlin, Dahlem Museum), w obrębie skąpej przestrzeni cienie postaci Mędrców, jako odbicia ich żywych ciał, są bardzo wyraziste. Na ile fascynacje cieniem ciała pozwalały mu kreować odbicia ludzkich figur i jak dalece był świadom, iż cień może nie tylko ubogacać obraz ludzkiej cielesnej obecności, ale i wskazywać jej sens?

Obserwujemy obrazy, w których cień ma znaczenie treściowe, a wymodelowanie iluzji odbicia wskazuje tylko na pogłębione refleksje malarza nad istotą cienia i ciała postaci. Na jednej z najwcześniej namalowanych przez Masaccia tablic - tablicy dla kościoła św. Ambrożego we Florencji (il. 22) z roku 1424 (obecnie Galleria degli Uffizi), obserwujemy intensywne formowanie cienia, jak się okazuje, integralnie związane z treścią obrazu. Maesta św. Anny Samotrzeciej z Maryją z Dzieciątkiem ukazuje święte postaci siedzące na wspólnym tronie. Wyraźny jest podział obrazu na dwie części, które wyznacza jasna i ciemna połowa tablicy. Podstawa tronu, równoległa do linii gruntowej, nie implikuje ukośnego ustawienia figur w stosunku do światła. Św. Anna stanowi na tym obrazie postać dominującą, prawa jej część jest oświetlona, lewa pozostaje w cieniu. Dłoń Anny, ochraniającym gestem wysunięta ponad głową Dzieciątka, jest ciemna i kontrastuje z karnacją ciała Jezusa. Promienieje ono światłem od swojego wnętrza; pozostaje w blasku, mimo że znajduje się w obrębie tej samej płaszczyzny co ciemna, z cienia wyłoniona dłoń Anny. Kompozycja może wydawać się nielogiczna. Umieszczone blisko siebie dłoń Anny i ciało Jezusa nie powinny znaleźć się w tak odmiennym natężeniu światła i cienia. Artysta posłużył się starą zasadą reprezentacji. Sytuując całą grupę frontalnie do widza, wprowadza światło - to dawne, znane z ikony, choć nie jest to kopia ikony. Ciało Jezusa jest ciałem Boskim, pozostaje poza realnym działaniem światłocienia, ramię i dłoń św. Anny zaś artysta modelował, naśladując efekty działania światła słonecznego. Odtworzenie zjawiska fizycznego służy czemuś ponadfizycznemu, bowiem malarz tej miary nie mógł popełnić błędu w koncepcji obrazu o tak wzniosłej treści. Wprowadził konsekwentnie do blasku ciała Jezusa cień dłoni Anny, aby wydobyć sens symboliczny tej sceny. Tym należy wyjaśnić fakt, że na tej samej płaszczyźnie znalazły się Boskie światło i cień - również Boski.

W Biblii jest wiele odniesień do Boskiej mocy cienia, pozostającego w integralnej jedności z "ciałem" Boga. Psalm o Bożej opiece zaczyna się od słów: "Kto przebywa pod osłoną Najwyższego / i w cieniu Wszechmocnego spoczywa" (91, 1). W psalmie 121 czytamy: "Pan Cię strzeże, / Pan twoim cieniem" (121, 5). W kilku innych jest mowa o cieniu

skrzydeł Boga (por. Ps 57, 2; 61, 5; 63, 8), a w proroctwie Izajasza o cieniu ręki Jahwe: "Oстрым mieczem uczynił me usta, w cieniu swej ręki mnie ukrył" (49, 2), "włożyłem moje słowa w twe usta i w cieniu mej ręki cię skryłem" (51, 16).

W scenie z kaplicy Brancaccich ukazującej św. Piotra, któremu przynoszą chorych (il. 23), doskonale wymodelowany cień związany jest bezpośrednio z treścią obrazu (por. Dz 5, 12). Św. Piotr idzie w gronie uczniów wzdłuż florenckiej ulicy, przy której ustawiano chorych, aby cień świętego ich uzdrowił. Cień przechodzącego Piotra skierowany został wyraźnie ku chorym, tak aby unaocznic moment cudu<sup>40</sup>.

W scenie prezentacji św. Piotra, gdzie Piotr, pierwszy biskup Rzymu, siedzi na wysokim tronie jako figura Kościoła (il. 24), ukazuje się odbity na murze ściany cień jednej z postaci stojących obok tronu. W postaci kierującej twarz ku widzowi rozpoznano autoportret malarza. Być może mistrz ukazał swój własny cień?

Mistrzowie malarstwa wczesnego renesansu w swoim nieprzepartym dążeniu do ukazania widzialnego świata, a więc człowieka, przyrody i rzeczy, porządkując przestrzeń, wprowadzali cień jako dopełniający kategorię czasu. Barwy rzeczy i postaci będących w ruchu zmieniały swoje natężenia i nasycenia pod wpływem światła. Zarówno światłocien w obrębie samej postaci, jak i cień odbity poza jej wolumenem, stwarzały doskonale odzwierciedlenie fragmentu realnego świata, pozwalały uzyskać jedność rzeczywistości przedstawionej i realnej. Czy jednak tylko ze względu na sam realizm renesansowi malarze budowali tak precyzyjnie swoje kompozycje?

Paolo Uccello, doskonały kreator przestrzeni, ruchu i wolumenu postaci, w równie mistrzowski sposób odtwarzał cienie. Czy jednak jego celem było tylko stworzenie doskonałych formalnie kompozycji? Cykl fresków z Chiostr Verde przy kościele Santa Maria Novella we Florencji (il. 25, 26, 27) ukazujących epizody z Księgi Rodzaju: stworzenie zwierząt oraz człowieka, datowany około roku 1425, stanowi wybitne studium tego, co cielesne w wewnętrznej zmysłowości ciała i odbiciu cienia<sup>41</sup>. Ciało stwarzającego Boga jest doskonałą syntezą światła i cienia, którą artysta zdołał wykreować w nieskończonym bogactwie tonacji bieli. Monochromatyka bieli rozświetla, to znowu zaciemnia części ciała i ubioru, które stanowią jednolitą całość: płaszcz Boga i dłoń stwarzająca Adama mają tę samą

---

<sup>40</sup> Zauważa to także Belting. Por. B e l t i n g, dz. cyt., s. 247.

<sup>41</sup> Datowanie i fakty z życia Paola Uccella za: H. D a m i s c h, L. T o n g i o r g i T o m a s i, *Paolo Uccello*, Rizzoli, Milano 1971, s. 83.

moc obrazowego nośnika znaczeniowego. Artysta nie wydzielił barw postaci Boga ani człowieka. Ciało Boga i ciało człowieka są z tej samej materii zawierającej mixtum światła i cienia. Wydaje się, że tak jak u podstawy antycznego ideału jedności człowieka z kosmosem legła liczba, tak tutaj, w scenie ze stworzeniem człowieka, jedność tę oddaje biel jako suma barw, światła i cienia. Ani potężne ciało Boga - piękna statua, ani ciało człowieka nie rzucają cienia. Bóg, poruszając się w swojej cielesności, niesie w sobie jednocześnie i światło i cień. Pochyliła się nad Adamem, pomagając mu powstać z ziemi, dotyka delikatnie jego dłoni w miejscu pulsu - przekazuje życie. Ciało Boga i ciało Adama są analogiczne. Podobnie zwierzęta wylaniające się z kłębowiska ciał zdają się dopiero co jednostkować w indywidualne ciała określające ich gatunek i rodzaj.

Barwa ciała, jego pogłębiony walorowo wolumen pojawia się w scenie kuszenia. Tutaj zanika biel jako compositum światła i cienia. Na ciałach Adama i Ewy migoczą cienie drzew, zaczyna się ich bytowanie w cieniu zmysłowego świata - światło ich ciał zostaje oddzielone od ich cienia<sup>42</sup>. Paolo Uccello rozumiał niezwykle głęboko biblijny sens ciała Boga w jego świetle i cieniu, w jego jasności i ciemności. Cieniem Boga są także chmury: "Mojżesz zbliżył się do ciemnego obłoku, w którym był Bóg" (Wj 20, 21).

Symbolika cienia jako ochłody, ochrony dla człowieka odnosi się także do przyrody: przebywanie w cieniu winnicy (por. 1 Mch 14, 12) czy skały (por. Iz 32, 2) oznacza pokój. W bajce Jotama krzew cierniowy odpowiada drzewom: "chodźcie i odpoczywajcie w moim cieniu" (Sdz 9, 15).

O kunszcie, jaki osiągnął ten malarz w przedstawieniu ciała i cienia, świadczą obrazy potopu (il. 27) w tymże Chiostro Verde. Cała ludzkość, całe życie na ziemi: ludzie, zwierzęta, drzewa, pochłaniane są i niszczone przez żywioły wichru i wody. Ich ciała pochłania otchłań wody, jedynie ich cienie pozostają, w swoim dramatycznym zmaganiu z żywiołem. Kruchość ciała przeciwstawiona została mocy jego cienia.

"Przywrócenie ciała" w malarstwie wiązało się w sposób konieczny z przywracaniem jego cienia, jako istotnego elementu compositum. Dążenia malarzy do osiągnięcia doskonałej kompozycji sprzyjały pogłębionemu rozumieniu ciała ludzkiego, a osiągnięcia w tej dziedzinie - unaocznieniu biblijnych słów o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boga (por. Rdz 1, 26-27). Owo "ucieleśnienie" w sztuce dotyczyło całej

---

<sup>42</sup> O konserwacji fresków przeniesionych na płótno w wyniku powodzi z 1966 roku zob. tamże, s. 86.

przyrody. Może więc właśnie Giotto, przywracając w malarstwie ciało i cień, przywraca nam ten świat na nowo, na tym wszak - jak wyjaśnia Władysław Stróżewski<sup>43</sup> - polega istota sztuki.

---

<sup>43</sup> Por. S t r ó ż e w s k i, dz. cyt., s. 133.