

Klaudia Ramotowska kl. III b

Pietà z Lubiąża, ok.1360-1370,

drewno lipowe, polichromia, Muzeum Narodowe w Warszawie



IL.1

Pietà z Lubiąża (IL.1) to gotycka rzeźba reprezentująca nurt mistyczny w plastyce gotyckiej. Wykonana między 1360, a 1370 rokiem. Nic nie wiadomo o twórcy rzeźby, jednak prawdopodobnie ten anonimowy artysta był wykształcony w Turyngii, a zanim przybył na Śląsk zaznajomił się ze sztuką Środkowej Nadrenii. W średniowieczu anonimowość artystów była powszechna, ponieważ to nie im miano oddawać cześć, tylko Bogu. Sztuka w tym okresie była traktowana jako rzemiosło. Pietà ta należy do wąskiej grupy rzeźb ukazujących ciało Jezusa w układzie schodkowym, znanych głównie w kulturze niemieckiej,

pochozących przeważnie z Frankonii i Turyngii. Wykonana z drewna lipowego, polichromowanego o monumentalnej, nadnaturalnej wielkości. Do 1943 roku znajdowała się w kościele opactwa Cystersów w Lubiążu na Dolnym Śląsku, a od 1946 roku prezentowana jest w Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie.

Historii rzeźby towarzyszy legenda, według której Pietà lubiąska została wykonana w Bambergu, a ofiarodawcą była św. Jadwiga Śląska, która podarowała dzieło klasztorowi w Trzebnicy, co jest prawdopodobne, ponieważ pełnił on funkcję ważnego na Śląsku ośrodka pielgrzymkowego, co więcej, tego typu piety były związane z mistyczną dewocją żeńskich klasztorów i pełniły tam funkcję figur kultowych. Być może jeszcze w późnym średniowieczu lub w XVI w., rzeźbę zabrali opaci lubiąscy, którzy sprawowali nadzór nad klaszorem. Na figurze widoczne są późniejsze ślady napraw i korekty, z XV i XVII w. Rzeźbę zbezczęścili żołnierze szwedzcy stacjonujący w klasztorze w okresie wojny trzydziestoletniej, po której figura otrzymała nową polichromię i okuciową, barokową dekorację płaszcza Marii.

Rzeźba przedstawia Matkę Bożą trzymającą na kolanach martwe ciało Chrystusa zdjęte z krzyża. Ten typ przedstawienia nazywa się Pietà. Figura Marii zasiadającej na masywnym bloku ławy jest z tyłu wydrążona, zaś postać Zbawiciela jest pełnoplastyczna. Na silnie pobrużdżonym obliczu Matki Bożej rysuje się wyraz bólu i współcierpienia. Spogląda ona na martwe ciało Syna, spoczywające na jej kolanach, którego martwość podkreśla bezwład opadającego ciężko prawego ramienia, silny odchył głowy i drastyczny motyw rozchylonych, opuchniętych ust. Ciało Chrystusa jest nienaturalnie wychudzone i zdeformowane, jakby wielokrotnie "przełamane", mocno powyginane, z charakterystycznym silnym uwydatnieniem kości żebrowych i stylizowanymi skrzepami stężalej krwi, wypływającej z równomiernie rozmieszczonych ran, co podkreśla bezmiar cierpienia doznanego przez Zbawiciela w trakcie Pasji i kaźni na krzyżu. Mówią o tym także głębokie zmarszczki znaczące czoło Chrystusa. Znajdują one odpowiednik w boleśnie pobrużdżonym obliczu Marii, której pochylona głowa zdaje się podążać za opadającym torsem syna. Na jej lewej ręce spoczywa ta sama ręka Zbawiciela, zaś prawą dźwiga ona ciężar jego ciała, które obrazuje ogrom cierpienia. W Piecie lubiąskiej Chrystus jest nieznacznie mniejszy od Matki. Twarz Jezusa i klatka piersiowa opracowane są szczególnie ekspresyjnie, schematycznie zaznaczone żebra są nieprawdopodobnie rozdęte przy proporcjonalnie mało wciągniętym brzuchu zdają się jakby niemal przedziurawiać skórę. Typ twarzy chłopski, silnie wystające kości policzkowe, policzki zapadnięte, wargi grube, usta otwarte, oczy zapadnięte, zamknięte.

Najsilniejszym akcentem bólu są wspomniane wcześniej trzy pionowe zmarszczki, czy raczej fałdy skóry na czole, między oczami. Korona cierniowa, ściśle otacza głowę, nie są to gałęzie, lecz grube sploty, w które powtykano ciernie. Perizonium od bioder prawie do kolan otula uda, końce sztywno zwisają. Madonna to brzydka, stara kobieta, o długiej twarzy, wystających kościach policzkowych i nieproporcjonalnie małych, drobnych ustach. Z chłopskim typem twarzy nie zgadzają się obfite i bogate szaty, z później nałożonym wzorem dekoracyjnym. Szyja ściśle owinięta chustą, wchodzącą na piersiach pod suknię. Płaszcz narzucony na głowę dokładnie osłania włosy, co jeszcze dodaje surowości twarzy. Jedynie miękkość obfitych draperii matczynego płaszcza łagodzi ostrą ekspresję przedstawienia. Równocześnie ta drapieżność przerysowań anatomicznych ma niewątpliwie dekoracyjny charakter: ta sama potrzeba rytmu rządzi stylizowanymi pasami żeber torsu Chrystusa co mięsistymi fałdami płaszcza Marii, zaś "grona" zakrzepłej krwi, stylizowane na kwiaty chryzantem, syna znakomicie współgrają z okuciowym ornamentem zdobiącym obrzeżenia szat matki. Te ostatnie są jednak efektem barokowych przekształceń dzieła. Szaty są tu już symbolem boskości, której doznała Maria biorąc udział w dziele Zbawienia. Stylizowane rany Chrystusa zdobiące rytmicznie jego ciało symbolizują tę samą Boskość, której dostąpił przez swoje poświęcenie dla całego świata. Pierwsza połowa XIV wieku, gdy w pamięci miano jeszcze bezwzględne walki z poprzedniego stulecia, oglądała dekadencję kultury rycerskiej, upadek obyczajności, niewolę awiniońską. Następstwem tego są liczne sekty ujarzmiające ciało, potępione przez Kościół. W połowie XIV wieku pojawiają się obłożeni klątwą papieską biczownicy, z entuzjazmem przyjmowani przez znękaną tłumy. Powodów do znękania i zniechęcenia było wiele, na przykład roje szarańczy niszczące zbiory, olbrzymie powodzie grożące Europie głodem i rzadko notowane z takim nasileniem trzęsienia ziemi przypominały ludziom o znikomości życia i czekającym sądzie. Wreszcie w 1348 roku "czarna śmierć" pustoszy miasta i wsie, wywołując pogromy żydów, jako domniemanych sprawców tych katastrof. Wtedy zwrócono się do niebieskiej Orędowniczki i z niespotykaną namiętnością przypomniano Jej własną mękę, aby wreszcie chciała zlitować się i wstawić za ludem. Z powodu ogromu przeżywanego cierpienia i doświadczanych krzywd, potrzebowano i poszukiwano silniejszych doznań i uczuć. Łagodne przedstawienia byłyby nieodpowiednie dla tego czasu w środowiskach objętych takimi tragediami. Szerzy się zabobonna niemal wiara w cudowną, leczącą, moc Ran Chrystusowych. Pobożna fantazja w wizjach mistyków ukazuje szczegóły Męki Zbawiciela, szczególnie też ulubiony staje się motyw Piety. Byłoby oczywiście rzeczą niesłuszną twierdzić, że motyw pojawia

się dopiero teraz nagle i niespodziewanie.

W okresie masowego pojawienia się tej kompozycji, występują równocześnie wszystkie jej typy. Nie można ich więc tak ściśle chronologicznie „poszufladkować”. Najczęściej zestawimy dwa krańcowo różne przedstawienia piety: „schodowy” i „liryczny”. Typ „schodowy” reprezentowany przez dzieło z Lubięża, jest uważany za pierwotny, wzorowany na jednej z najstarszych piet. Czas pojawienia się wymienionego tematu w rzeźbie jest właściwie dotąd kwestią sporną, jednak opierając się na przekazie literackim można wysunąć datę 1298. Nasilenie tych przedstawień nastąpiło w latach 1370 - 1450. Pieta „liryczna” jest wytworem środowiska mieszczańskiego. O ile schodowy schemat odpowiadał surowemu ujęciu, o tyle „melodyjny” typ śląski był dostępny świeckiemu, mieszczańskiemu środowisku. Zmęczony codziennym trudem rzemieślnik czy kupiec, szukał estetycznego azylu dla oka w kościele. Umieszczone tam obrazy czy rzeźby nie mogły odstraszać czy utrudniać dostępu do tajemnic życia religijnego. Niektórzy uważają typ liryczny jako „wynik nowego, bardziej uczuciowego stosunku”. Jednak uważam, że Piety „schodowe” nie były pozbawione ładunku uczuciowego, był on po prostu inny, dostosowany do innego sposobu odczuwania, do innego środowiska.



IL.2

“Schodowe” przedstawienie piety występuje niejednokrotnie u nas. A oprócz najznakomitszej Piety lubiąskiej doskonałym przykładem jest ta wrocławska z kościoła św. Doroty (IL.2). Jest ona przeciwieństwem z psychologicznego punktu widzenia tej z Lubięża. Ruch postaci Chrystusa jest tu znacznie mniejszy, bezsilnie i łagodnie opiera się o Matkę, głowa lekko odchylona ku tyłowi, wyraz twarzy pełen spokoju, żebra wskutek innego ułożenia nie występują tak ostro, natomiast całe ciało pełne jest ran, tworzących rodzaj ornamentu. W Pięcie lubiąskiej ekspresja wydobyta została przerysowaniami

anatomicznymi zarówno twarzy, jak postaci, czy nawet szat. W Piecie wrocławskiej z kościoła św. Doroty ekspresja wydobyta jest szczegółami bardziej zewnętrznymi, ranami i kroplami krwi, podczas gdy zarówno cała sylwetka stała się miększa, jak też wyraz twarzy złagodniał. Maryja z wyniosłej i skamieniałej stała się tylko bardzo zapłakana. Twarz Jezusa w Lubiążu zastygła w grymasie męki konania, we Wrocławiu przybrała wyraz człowieka śpiącego. Różne, jakby się wydawało chronologicznie po sobie następujące koncepcje przedstawiania piety w rzeźbie, należałoby, moim zdaniem, tłumaczyć przede wszystkim różnicą środowisk, w których powstawały, środowisk o różnym zabarwieniu emocjonalnym.

Ikonografia piety ma swoją tradycję sięgającą przełomu XIII i XIV wieku. Podkreśla ona cenione w średniowieczu maryjne cnoty : pobożność , pokorę i miłosierdzie. Wydarzenia te szczególnie podkreślają więź Matki i Syna, co stało się popularnym motywem nie tylko w średniowiecznej plastyce, ale na przykład też w literaturze. Wiąż ta jest również podkreślana jest w "Lamencie Świętokrzyskim", gdzie zrezygnowano z teologicznego przedstawienia Matki Bolejącej na rzecz jej ludzkiego, uczuciowego czy wręcz psychologicznego wymiaru. Łącznikiem tych relacji w Piecie jest gest ułożenia Jezusa na kolanach Marii. Aktem miłosierdzia Marii jest pełne przyjęcie ofiarnej męki Chrystusa. Ta, która podczas narodzin troskliwie zaopiekowała się Synem teraz przyjmuje postawę modlitewną, co potęguje kultową funkcję Piety. Tłumaczy się to próbą oddania jej myśli na Golgocie: rozpaczając nad Jezusem, przywołuje wspomnienia jego niewinnego dzieciństwa. Rozważana przez teologów idea compassio nie koncentrowała się jedynie na kwestii cierpienia matki po śmierci Syna. Panowało wówczas przekonanie, że Maria już w chwili Zwiastowania miała świadomość przyszłej męki Jezusa. Wyrażając zgodę na Wcielenie, przyjęła na siebie także konieczność złożenia swojej ofiary, która się wypełniła w wydarzeniach Kalwarii. Nie chodziło więc jedynie o jej obecność pod krzyżem, ale o czynny i świadomy udział w dziele Zbawienia. Jedną z hipotez wyjaśniających genezę przedstawienia Piety wskazuje na podobieństwo układu postaci łączące wyobrażenie Marii opłakującej zmarłego Syna z obrazem Marii trzymającej na kolanach czy też karmiącej Dzieciątka. Skojarzenie tych dwóch wyobrażeń, prócz podobieństw formalnych, ma swoje oparcie w obecnej w średniowiecznej teologii zasadzie ideowego łączenia początku i końca ziemskiego życia Chrystusa. We wtulonym do siebie Dzieciątka Matka dostrzega umęczonego Jezusa. Inna hipoteza włącza Pietę do cyklu przedstawień historycznych, narracyjnych, wywodzących się nie z Biblii, ale z rozpowszechnionych od XIII wieku traktatów pasyjnych rozszerzających opis

wydarzeń Wielkiego Piątku o scenę opłakiwania przez Marię zdjętego z krzyża Chrystusa.

Średniowieczne Piety, w których poczet zalicza się dzieło z Lubięża, są świadectwem nurtów mistycznych, które kształtowały ówczesną pobożność. Doloryzm miał na celu pogłębienie wrażliwości na Pasję Chrystusową, dlatego też miały miejsce radykalne zmiany w przedstawianiu wątków pasyjnych, z silnym podkreśleniem ekspresji, na co niewątpliwie wpłynął rozkwit literatury religijnej. Rozważania podejmujące tematy męki pańskiej i śmierci Chrystusa są tak stare jak samo chrześcijaństwo, odnajdujemy je już w tekstach greckich z I wieku i łacińskich z VI stulecia. Do pewnego momentu nie znano prawie kazań o Męce Pańskiej. Jeżeli była tematem rozważań, to tylko w celu pouczenia wiernych, a nie wzruszenia ich. Z wolna obręcze uczuciowej dyscypliny rozluźniły się, przyszyły nowe motywy. Eckhard młodszy nawołuje: "Bóg chce naszych uczuć, nie myśli" i poucza: "Ból to najszybszy rumak do nieba". Jednak na przełomie X i XI wieku następuje wyraźna zmiana dewocji pasyjnej, w co szczególnie duży wkład wnieśli franciszkanie. Św. Bonawentura opisywał modlitwę medytacyjną jako akt zjednoczenia duszy z Bogiem, czyli uznał ją za doświadczenie mistyczne, do którego prowadzi intensywne rozmyślanie nad Pasją. Zanim jednak do tego zjednoczenia dojdzie, wierny musi wzbudzać w sobie uczucia miłości i współczucia, przejść przemianę duchową.



IL.3

Pietà z Lubięża, powiązana licznymi analogiami z czołowymi realizacjami tego tematu w środkowoeuropejskiej rzeźbie XIV stulecia, nie jest pozbawiona indywidualnego wyrazu i odniesień do lokalnych uwarunkowań. Drapieżny doloryzm dzieła oraz akcentowanie motywu krwi znajdują swój odpowiednik w wyrazie kilku innych śląskich rzeźb z drugiej połowy XIV wieku. Jedną z najznamienszych jest krucyfiks pochodzący z kościoła p.w. Bożego Ciała we Wrocławiu (IL.3), dziś eksponowany naprzeciw lubiąskiej Piety

w warszawskim Muzeum. Około 1400 pojawia się częściej typ "krucyfiks mistycznego" mający wpływ na niektóre rozwiązania ikonograficzne Piety. Podkreślenie całkowitej ofiary ukrzyżowanego jest konsekwencją plastyczną prądów czternastowiecznej mistyki, chodzi o świadomy protest przeciw ujęciu estetycznemu, jak to miało miejsce w typie "Pięknej Madonny" na rzecz wyrazu, mającego wstrząsnąć, brutalnie zawładnąć psychiką widza. Przykładem jest właśnie Krucyfiks Bolesny, należący do formuły dolorystycznej. Dzieła te ukazują wychudzone ciało w agonii lub już martwe, z zapadniętym brzuchem i mocno zgiętymi nogami, pokryte krwią i ranami po biczowaniu z pełnym bólu wyrazem twarzy. Takie przedstawienie Ukrzyżowanego także ma źródło w mesjańskich tekstach Starego Testamentu. Na przykład obficie wylewająca się krew układa się w formę zbliżoną do winnego grona, zarówno w Piecie z Lubiąży, jaki Krucyfiksie Bolesnym, nawiązuje do wyobrażenia Chrystusa w tłoczni mistycznej, inspirowanego Księgą Izajasza. Tłocznia, która wyciska sok z winogron, porównywana jest tam do krzyża, a winne grona do przelewającego swą krew Chrystusa. Także rozsiane po całym ciele ślady po biczowaniu - otwarte, krwawiące rany zadane biczem z haczykiem rozrywającym skórę - są nawiązaniem do Proroctwa Izajasza: "od stopy nogi do szczytu głowy nie ma w nim części nietkniętej: rany i sińce i opuchnięte pręgi, nie opatrzone ani przewiązane, ni złagodzone oliwą". Sztuka gotycka silnie związana była z potrzebami i możliwościami odbiorcy, które zmieniały się powoli. Także sztuka ulegała stopniowym zmianom. Podlegały one częściej na doskonaleniu, nie rewolucjonizowaniu. "Awangarda" artystyczna, oderwana od ogółu i wyprzedzająca go nie istniała. Artysta nie miał potrzeby tworzenia za wszelką cenę rzeczy nowych - w zakresie treści mogłoby to spowodować na drogę herezji, a w zakresie języka artystycznego uczynić niezrozumiałym. Dlatego też dzieła cenne i uznane były często naśladowane - ku pełnemu zadowoleniu odbiorców. Stąd nagminne w średniowieczu wzajemne zapożyczenia, czy też kopie. Niewątpliwie, religijny i kulturowy charakter większości dzieł sztuki miał tu istotne znaczenie. Wiązał się z tym także brak kultu oryginalności i nowości. Artysta współpracował z reguły z teologiem, czuwającym nad ideową wymową dzieła, co stwarzało pewne ramy, ograniczenia. Stąd wynika tradycjonalizm rozstrzygnięcia Piety lubiąskiej.

Pietà z Lubiąży uderza przede wszystkim bezkompromisowością ujęcia, zmierzającego do wstrząśnięcia widzem. Temu służy zarówno brutalnie kontrastowy modelunek twarzy Chrystusa, zwłaszcza w zestawieniu ze spokojną twarzą Marii; twarde, schematyczne uformowanie ciała Chrystusa jak i w większym jeszcze stopniu ostry zarys klatki piersiowej i rytmizowany rysunek

zeber. Ta uproszczająca, geometryzująca deformacja jest świadomym zabiegiem artysty, co łatwo stwierdzić porównując miękki zarys dekoracyjnie komponowanych form perizonium czy płaszcz Marii. Rozmiary, wyraz i poziom artystyczny czynią lubiąską Pietę jednym z najdoskonalszych rzeźbionych wyobrażeń tego tematu w XIV stuleciu nie tylko na Śląsku, lecz także w całej Europie Środkowej. Jest ona bez wątpienia jednym z najważniejszych dokumentów czasu w sztuce polskiej.

ŹRÓDŁA:

1. Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik., praca zbiorowa pod redakcją naukową prof. Antoniego Ziembę, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017
2. Erwin Panofsky, Średniowiecze, 1998
3. Ernst Hans Gombrich, O sztuce, 2009
4. Jan Białostocki, Sztuka cenniejsza niż złoto, 2001
5. Janusz Kębłowski, Polska sztuka gotycka, 1983