

ODPOWIEDZIALNOŚĆ INDYWIDUALNA NA SĄDZIE OSTATECZNYM W SZTUCE KOŚCIOŁA ŁACIŃSKIEGO OD XII DO XV WIEKU

Treść: Wstęp. I. Sprawiedliwość. Łaska. Dobre uczynki. — II. Jednostka a Sąd Ostateczny. Zakończenie. — Zusammenfassung.

WSTĘP¹

W czasach starochrześcijańskich powrót Chrystusa na ziemię na końcu dziejów przedstawiano na ścianach tęczowych bazylik, które spełniały funkcje łuków tryumfalnych². Treści tych dekoracji i inskrypcje potwierdzają taką interpretację³. Wykonana w końcu VII wieku mozaikowa dekoracja bazyliki św. Kosmy i Damiana przy Forum Romanum w Rzymie nie zachowała się w całości. W literaturze przedmiotu przyjmuje się, że stała się wzorem dla dekoracji partii ołtarzowej bazyliki św. Praksedy w Rzymie ufundowanej w latach 817–824⁴. W najwyższej partii przedstawiono Niebieskie Jeruzalem, do którego aniołowie i święci wprowadzają zbawionych. Miejscem ich przebywania było święte miasto, którego mury zdobiły drogie kamienie, a bram strzegli aniołowie. Warto jednak zwrócić uwagę, że w mozaikach rzymskich w IX wieku — rajem była również kwietna łąka. Na ścianie tęczowej bazyliki S. Maria in Dominica apostołowie zdążają od tronuującego Chrystusa, stąpając po kwiatach. Ukazano je również obficie — u stóp tronującej

¹ Praca wykonana w Rzymie wiosną 1991 roku podczas pobytu stypendialnego Fundacji Lanckorońskich. Dziękuję Pani prof. Karolinie Lanckorońskiej za życzliwość i stworzenie idealnych warunków dla pracy naukowej.

² Ściana tęczowa oddziela nawę główną od poprzecznej, czyli transeptu. Jej dekoracja łączyła się z przedstawieniami na ścianie wschodniej nawy poprzecznej nad absydą i z wizerunkami umieszczonymi w absydzie. Jeżeli bazylika nie posiadała transeptu, ściana tęczowa kończyła nawę główną i otwierała się na absydę. Ich dekoracje mozaikowe lub malarskie tworzyły całość.

³ Rzymskie mozaiki zostały omówione łącznie z inskrypcjami ostatnio: G. M a t t h i a e, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma*, Roma 1967, t. I, II, W. O a k e s h o t t, *Die Mosaiken von Rom vom III bis zum XIV Jh.*, München 1967.

⁴ Mozaiki w bazylice św. św. Kosmy i Damiana — por. G. M a t t h i a e, jw., s. 135–137, w bazylice św. Praksedy, jw., s. 225 oraz J. N o r d h a g e n, *Studies in Byzantine and early medieval painting*, London 1990, s. 332–344 — zwraca uwagę nie tylko na imitacje dekoracji z bazyliki św. Kosmy i Damiana, ale także na nowe, inspirowane sztuką bizantyjską, wątki ikonograficzne. Nie zmieniały one jednak treści zasadniczej dekoracji.



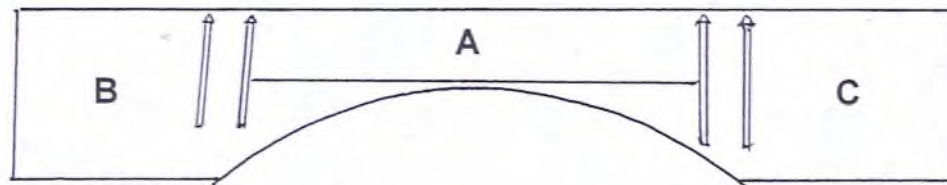
A



B



C



1. Rzym, kościół św. Praksedy, mozaika na łuku tęczowym.

Rys. L. Fijał



2. Londyn, Viktoria and Albert Museum, plakieta z kości
słoniowej.

Rys. L. Fijał

w otoczeniu aniołów Maryi z Dzieciątkiem — wyobrażonych w absydzie⁵. Tych radosnych przedstawień nie przyćmiewały ani obrazy cierpienia (znak krzyża, o ile się pojawiał, był znakiem tryumfu⁶), ani wyobrażenia potępionych. Rozdział dobrych i złych na końcu dziejów pojawił się w IX i X wieku najpierw w drobnej rzeźbie i w miniaturach rękopisów. Na plakietce przechowywanej w Viktoria and Albert Museum w Londynie ukazano Chrystusa tronującego w mandorli, który objawia się w towarzystwie aniołów dmących w trąby. Następuje wskreszenie zmarłych, a niżej dobrych wprowadza anioł do bram miasta świętego, złych pochłania paszcza wylaniająca się z bramy miasta — państwa szatana odgradzonego strefą ognia⁷. Na miniaturach psalterza stuttgartzkiego przedstawiono rozdział owiec i kozłów — dobrych i złych, a także Chrystusa tronującego z wagą w dłoni, zwróconego do gromady ludzi czekających na wyrok. Anioł trzyma zwój, na którym zapewne zapisano ich czyny⁸. W miniaturze ilustrującej Skład Apostolski słynnego *Psalterza z Utrechtu* również ukazano przyjście Chrystusa na końcu dziejów, wskreszenie umarłych i rozdzielenie dobrych i złych⁹. Najstarszym zachowanym monumentalnym w sztuce łacińskiej dziełem są malowidła na zachodniej ścianie kościoła w Münster, w których zdaniem B. Brenk wykorzystano motywy znane ze sztuki drobnej, a także przyjęto impulsy bizantyjskie¹⁰. W wielu dziełach sztuki monumentalnej X, XI i XII wieku przedstawienia Sądu Ostatecznego wyobrażały najczęściej podstawowe prawdy: przyjście Chrystusa-Sędziego (często w orszaku aniołów, apostołów i symboli 4 ewangelistów), wskreszenie zmarłych i rozdział dobrych i złych¹¹. Zawsze pojawiali się aniołowie dmący w trąby. Ten zasadniczy schemat wyobrażenia trwał w wielu wersjach przez całe średniowiecze i był znany w epoce nowożytnej. Do wielu z nich bardzo wyraźnie wprowadzono nowe wątki treściowe.

⁵ G. Matthiae, jw., s. 237.

⁶ Najstarszy znany z bazyliki S. Pudenziana w Rzymie z IV wieku, jeden z bardziej reprezentacyjnych wyobrażeń w absydzie bazyliki S. Apollinare in Classe w Rzymie (VI w.). Warto zwrócić uwagę, że takie obiekty tworzone jako dzieła złotnicze — ze szlachetnych metali uzupełnianych drogimi kamieniami i perłami. Przykład taki datowany na VII wiek eksponowany jest w skarbcu watykańskim bazyliki św. Piotra.

⁷ B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jht.*, Wien 1966, s. 95 (tamże ilustracja), plakietka datowana jest na wiek IX. Praca B. Brenk jest podstawową monografią obrazującą rozwój ikonograficzny przedstawienia Sądu Ostatecznego w pierwszym tysiącleciu na Wschodzie i na Zachodzie.

⁸ *Der Stuttgarter Bildpsalter*, Stuttgart 1968, tamże F. Mitherrich, *Die Stellung der Bilder in der frühmittelalterlichen Psalterillustration*, s. 151-223. Ilustracja rozdzielenia kozłów i owiec do Ps. 6,9 — fol. 6v, Chrystus z wagą — do Ps. 66,5, — fol. 76a, r. Rękopis datowany jest na wiek IX.

⁹ *Utrecht Psalter, Codici Selecti*, vol. LXXV, Graz 1984. Wydanie faksymilowe komentarze K. van der Horst, J.H. Englebergh. Rękopis wykonany w latach 816-833 — Ps. 4, fol. 4v, Ps. 14, fol. 8v, Ps. XVII, fol. 9r. oraz tekst i ilustracje Credo, fol.

¹⁰ B. Brenk, jw., il. 107 in., tamże ilustracja.

¹¹ We Włoszech np. malowidła w kościele S. Angelo in Formis (po pol. XI, mozaiki w kościele w Torcello datowane na przełom wieku XI/XII — por. G. Rasetti, *Il Giudizio universale in arte e la pittura medievale Abruzzese*, Pescara 1935).

I. SPRAWIEDLIWOŚĆ. ŁASKA. DOBRE UCZYNKI

Jednym z problemów, który znalazł odzwierciedlenie w nauczaniu obrazowym Kościoła, była odpowiedzialność wiernych. Podstawowe teksty Nowego Testamentu i Listów św. Pawła przywoływane są we wszystkich opracowaniach poświęconych ikonografii Sądu Ostatecznego. Pragnę zwrócić uwagę, w jakich aspektach ujmowano dramatyczny dla człowieka problem jego odpowiedzialności w chwili końca dziejów — jak wizja ta była kreowana w sztuce.

Problem sprawiedliwości wyobrażony poprzez symbol wagi, ważenia dusz, wywodzi się ze starożytnego Egiptu i być może został zaadaptowany w kościele koptyjskim. Waga znana była jednak również w sztuce antycznej Grecji i Rzymu jako atrybut sprawiedliwości. W rękach Chrystusa pojawiła się w ilustracjach psalterzy IX wieku, o czym wspominałam już wcześniej. Waga w rękach anioła, wreszcie Archanioła Michała włączona do wyobrażeń Sądu Ostatecznego często występowała w dojrzałym średniowieczu, by stać się niezwykle popularną w późnym średniowieczu i epoce nowożytnej¹². Na Sądzie Ostatecznym nastąpić miał nie tylko generalny rozdział na dobrych i złych, ale także orzekanie czynów wiernych. Ten moment wzbudzał strach — co oczywiste. Szukając nadziei, zwrócono się do Chrystusa — już nie tylko sędziego ale i miłosiernego Zbawiciela. Znak krzyża pojawiający się na niebie oznaczał przychodzącego Chrystusa-Sędziego, ale w kościele św. Jerzego w Oberzlle na wyspie Reichenau wyobrażano go jako tzw. krzyż żywy, symbol ponawianej ofiary Zbawiciela, czyli Eucharystii. Ten wątek rozwinięto na miniaturze *Ewangeliarza* w Wolfenbüttel (Helmstedt 65) z 1194 roku, gdzie pod przedstawieniem Chrystusa-Sędziego ukazano ołtarz z krzyżem, kielichem, pateną i księgą, a dopiero później rozdział potępionych i zbawionych oraz ważenie dusz. Jednoznacznie wyobrażano łaski Eucharystii będące pomocnymi w chwili Sądu Ostatecznego¹³. W tym punkcie ewolucji pojęć i wyobrażeń plastycznych pojawił się obraz Kościoła — instytucji zapewniającej wiernym możliwość osiągnięcia życia wiecznego. Stosunkowo wczesnym, znakomitym plastycznie i wyrafinowanym ikonograficznie przykładem są mozaiki kościoła San Clemente w Rzymie. Kompozycja wyrosła z tradycji rzymskich dekoracji ścian tęczowych. Obejmuje ścianę wschodnią nawy i absydę bazyliki. Została wykonana w początkach XII wieku. Ideę tego dzieła sformułowano w środowisku benedyktynów z Monte Cassino i związanych z nimi papieży m.in. Paschalisa II (1094-1118), który był kardynałem przy kościele S. Clemente. Pierwsze ćwierćwiecze XII wieku to moment konsolidacji w Rzymie idei reformy gregoriańskiej¹⁴. Znalazło to wyraz w rozmaitych dziełach sztuki, np. w mozaikach absydy kościoła S. Maria in Trastevere. Postaciami centralnymi są tam Chrystus i oblubienica Maryja-Eklezja. W kościele S. Clemente wszystkie wyobrażenia skupiają uwagę widza na osobie Chrystusa. W centrum ściany tęczowej ukazany jest w półfigurze na tle nieba i gwiazd. Pojawia się w otoczeniu symboli 4 ewangelistów. Prorocy

¹² L. Kretzenbacher, *Die Seelenwaage*, Klagenfurt, 1958.

¹³ W. Paeselsers, *Kunstgeschichtlicher Jhb. d. Bibliotheka Herziana*, II, 1938, s. 354, il.

¹⁴ J.B. Lloyd, *The medieval church of S. Clemente in Rom*, Rom 1989, s. 43 in. H. Toubert, *Le renouveau paleochretien á Rome au debut du XII s. Cahiers Archeologiques XX* (1979), s. 99 in.



3. Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, *Ewangeliarz*
(Cod. Helmst. 65), miniatura. Rys. L. Fijał

Izajasz i Jeremiesz trzymają inskrypcje oznajmujące, że jest to Bóg, nad którego nie masz innego. Ponad prorokami tronuja ubrani w togi św. Piotr i Paweł, Wawrzyniec i Klemens. Główna inskrypcja powtarza słowa aniołów oznajmujących pasterzom narodzenie Chrystusa — jako pierwsze przyjście na ziemię. W najniższej partii kompozycji ukazano 12 owiec wychodzących z bram Jerozolimy i Betlejem i zbliżających się do Baranka Bożego. Koncha absydy wypełniona jest zwojami bujnego zielonego akantu umieszczonego na jednolitym złotym tle. Wzbogacają go motywy kwiatów, ptaków, delfinów, aniołów nagich — igrających wśród zieleni. Akant wyrasta z bujnego krzewu, pod nim dwa jelenie piją wodę wypływającą czterema strumieniami. W jednej z bocznych absyd baptysterium św. Jana na Lateranie zachowała się dekoracja akantowa, która była wzorem dla wici roślinnej

zdobiącej absydę bazyliki S. Clemente. Obydwie budowle położone są bardzo niedaleko w Rzymie. Akant jest pospolitym chwastem rosnącym do dziś na wiosnę w tym mieście. Sposób stylizacji jego długich bujnych liści — w spiralne wici jest zbliżony w malowidle laterańskim z IV wieku (tło dekoracji jest tam niebieskie) i mozaice z S. Clemente. W baptysterium umieszczono dodatkowo przedstawienie Baranka Bożego i ptaki, symbole dusz ludzkich. Był to obraz raju. W bazylice jelenie czerpiące wodę z czterech rzek wskazują, że również i ta mozaika była wizją raju.

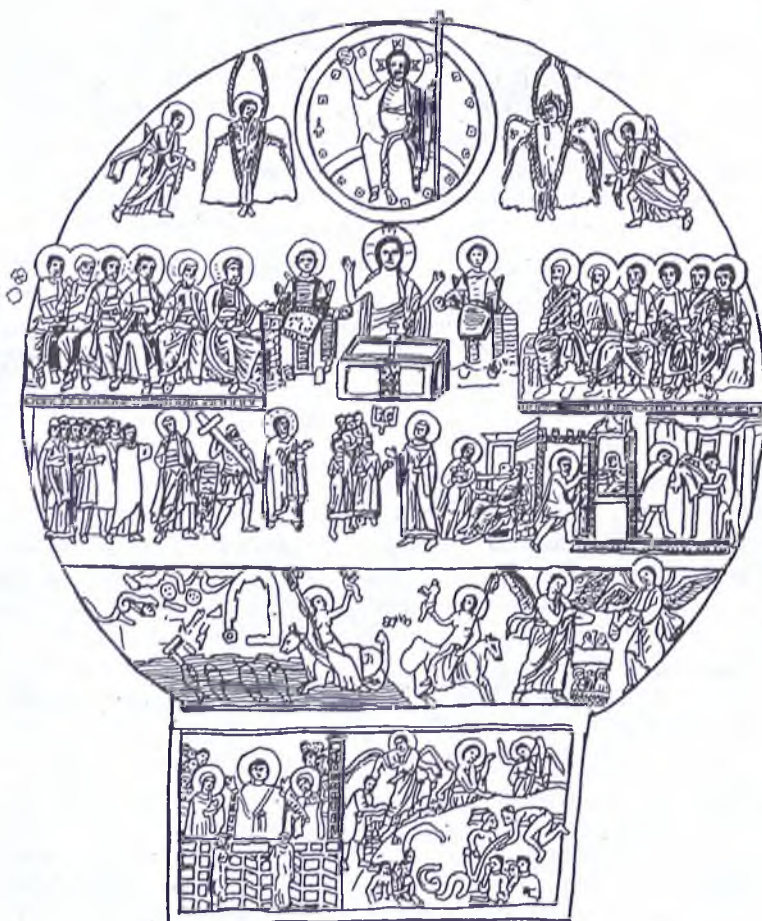
Wśród zabytków starochrześcijańskich w podobny sposób wyobrażono ogród rajski na sklepieniu chóru kościoła San Vitale w Rawnie (VI w.). Mozaikę absydy bazyliki San Clemente w Rzymie wzbogacano wizerunkiem zmarłego Chrystusa na krzyżu, z Matką Boską, św. Janem i gołębiami — symbolami dusz czerpiących owoce z tej mąki. Napis u dołu informował: „uczynimy kościół chrystusowy podobnym do winorośli, którą prawo (zapewne Stary Testament — przyp. autorki) czyni usychającą, lecz gołęń (czyli kości Chrystusa — Jego męka) żywą...”¹⁵. Uzupełnieniem obrazu — Eklezji są przedstawienia 4 Ojców Kościoła i ludzi różnych stanów. Wyobrażenie kościoła pod postacią matrony rzymskiej występowało np. w mozaice bazyliki S. Sabina w Rzymie (z V wieku). Ukazanie ludzi świeckich ilustrujących to pojęcie w tak eksponowanym miejscu było w tamtych czasach zupełnie wyjątkowe. Kompozycja łączyła obraz raju i dusz zbawionych z obrazem Kościoła. Obok motywów symbolicznych, o chrześcijańskim rodowodzie, wprowadzono ujęcia realistyczne: pasterzy, kobiety karmiącej kury etc. Obraz pouczał, że dzięki cierpieniom Chrystusa zwyczajni ludzie mogą dostąpić zbawienia, wejść do wspaniałości rajszych. Napis główny głosił, że Chrystus jest Bogiem dobrej woli. Depozytariuszem jego łask jest Kościół. Zgodnie z rzymską tradycją starochrześcijańską wizja miała charakter pozytywny, ludzi potępionych, odrzuconych nie ukazywano¹⁶.

W ewangelii św. Marka zapisano, że Chrystus na Sądzie Ostatecznym „odda każdemu według jego zasług” (16, 27-28). Liczbę dobrych uczynków w XII wieku ostatecznie ustalono na siedem. Cykl tych wyobrażeń od początku XIII wieku pojawił się w sztuce włoskiej, włączony m.in. do przedstawień Sądu Ostatecznego¹⁷. Szczególnym przykładem jest znacznych rozmiarów rzymski obraz ze

¹⁵ Inskrypcje przetłumaczył mgr K. Pawłowski z Krakowa, za co składam mu podziękowanie. Całość jest następująca: „Uczynimy podobnym Kościół Chrystusowy do tej winnej latorośli, którą prawo czyni usychającą, lecz gołęń czyni żywą, drzewo krzyża, żab Jakuba i Ignacego spooczywają tu oprócz namalowanego ciała Chrystusa”. Odnosi się to również do relikwi umieszczonych we wschodniej partii bazyliki — L. Nolan, *The Basilica of s. Clemente in Roma*, Roma 1914, s. 24.

¹⁶ Połączenie tradycyjnych elementów obrazowych, świadomie wzorowanych na dziełach starochrześcijańskich, z obrazem zmarłego Chrystusa na krzyżu — wzorowanego być może na sztuce północnej (np. miniaturach), jest wyjątkowe w ówczesnej sztuce włoskiej. Impulsów północnych trzeba szukać w środowisku benedyktyńskim, oni niezawodnie posiadali rękopisy iluminowane przepisywane w ich skryptoriach również poza Alpami. Niezwykle oryginalne jest połączenie wizji kościoła ziemskiego i tryumfującego — trwającego w niebie. Forma artystyczna jest w pełni jednolita, dojrzała w realizacji łączącej ekspresję i walory dekoracyjne.

¹⁷ Monumentalnym przykładem jest dekoracja portalu baptysterium w Parmie rozpoczęta w 1196 roku i tworzona w pierwszym dziesięcioleciu XIII wieku — por. U. Milke, *Die Plastik am Baptisterium in Parma und ihre Beziehung zum Taufsakrament*, Berlin 1970, s. 23 in. a także



4. Watykan, Pinakoteka, obraz z przedstawieniem Sądu Ostatecznego.

Rys. L. Fijał

M. Roques, *Le baptistère de Parma*, Florence 1916, s. 83-88, il. 95, 98. W tympanonie ukazano Chrystusa-Sędziego i anioły z narzędziami Pasji, także żywe drzewo krzyża, a w prawym wężarce wyrzeźbiono 7 kwater z przedstawieniami dobrych uczynków.



5. Florencja, kościół s. Croce, Maso di Banco, malowidło nad sarkofagiem Bardi di Verino.

Rys. L. Fijut

zbiorów watykańskich. Kolistą tablicę z wyodrębnioną predellą podzielono na 5 stref. W najwyższej ukazano wizerunek Chrystusa — pana świata, niżej Kościół zŁw osobie Chrystusa kapłana i 12 apostołów. W trzeciej strefie umieszczono Maryję i 2 świętych, a także przedstawienia dobrych uczynków. Dopiero poniżej znalazło się wskrzeszenie zmarłych, Niebieskie Jeruzalem z NMP, a także czeluście piekielne z potępionymi. Przed murami świętego miasta stoją dwie niewiasty — może fundatorki dzieła. Ten szczególny obraz, zawierający wiele motywów

ikonografii bizantyjskiej¹⁸, ukazuje również aktywność człowieka, liczącą się w dramatycznej chwili końca dziejów. Następstwo wyobrażeń określało to jednoznacznie. W rozwoju ikonografii był to element nowy — istotny: w obrazie Sądu Ostatecznego, obok sprawiedliwości i łaski Boga, wyobrażono również czynnik woli człowieka.

II. JEDNOSTKA A SĄD OSTATECZNY

Kolejnym etapem ewolucji było połączenie konkretnych osób z wizjami Sądu Ostatecznego. Dramat jednostki w momencie końca dziejów całej ludzkości został wyobrażony we Włoszech w 2 połowie XIII wieku w rzeźbie i w malarstwie pierwszej połowy XIV stulecia. Poprzedziła ją ewolucja, której stopnie odnaleźć można również poza Italią.

We Francji południowej ponowne przyjście Chrystusa w chwale wyobrażano na elewacjach. Wyodrębnione architektonicznie łuki akcentowały te kompozycje — tworząc lokalne imitacje łuków tryumfalnych. Portale kościołów w St. Gillers w Arles — w Prowansji są tego najbardziej znanymi przykładami. Warto jednak również przywołać portale katedry w Cahors, kościoła w Carennac, czy powszechnie znany, opactwa w Moissac. Posiadają szczególnie bogatą, akcentowaną oprawę architektoniczną cofającą tympanon z przedstawieniem powrotu Chrystusa na ziemię pod szeroki, sklepiony łuk. W takiej oprawie bywały umieszczane niekiedy również przedstawienia Sądu Ostatecznego — np. w Beaulieu¹⁹. Dla naszych rozważań najważniejszy jest jednak tympanon zachodni kościoła pielgrzymkowego w Conques. Miejsce kultu św. Fides gromadzące w wąskiej, górskiej dolinie rzesze wiernych predestynowane było do nauczania. Wizja Sądu Ostatecznego prezentowana była zgromadzeniu, które zajmowało plac zewnętrzny przed kościołem opactwa. Szerokie opowiadanie obrazowe, objaśniane inskrypcjami dziś jeszcze zdumiewa sugestywnością wizji. Wśród wielu wątków zwraca uwagę ukazany w centralnej strefie po prawej ręce Chrystusa orszak. Unoszą się nad nim anioły z banderolami, na których wypisano cnoty. Poniżej dwie postacie świętych, pielgrzym i opat prowadzący wiernych. Jest wśród nich wąsaty król, niewiasty i mężczyźni. Ci konkretni, ubrani w ówczesne stroje ludzie przebywają także z Abrahamem w Niebieskim Jeruzalem (scharakteryzowanym jak architektura kościelna). Rzeczywistość ziemską wtargnęła do tego eschatologicznego przedstawienia. Tympanon w Conques datowany jest na początek XII wieku²⁰. W tym samym mniej więcej czasie powstała mozaika w S. Clemente w Rzymie, gdzie kościół charakteryzowany był także przez zwyczajnych ludzi. W Conques, w niebie

¹⁸ Dzieło jest nadal przedmiotem studiów. Najobszerniejsze opracowanie opublikował W. Paesclers w *Romisches Jahrbuch*, II 1968, s. 311-394, il. Bizantyjskiego pochodzenia są przedstawienia personifikacji wody i ognia wyrzucające pochłonięte ciała. Bóstwa mają nimby (!), co dziwi w chrześcijańskim obrazie. NMP w geście orantki, w asyście aniołów stojąca za murami Niebieskiego Jeruzalem występuje również tylko w malarstwie Bizancjum.

¹⁹ M. Vidal, J. Maury, J. Porcher, *Quercy Roman*, ed. Zodiaque 1979, s. 197-247, 35-135, 287-313, il. 79, 108, I, 128.

²⁰ J. de Chambrin, *Conques*, Paris b.r.w. s. 11, il. na s. 4, 5, 8, 9.

wyobrażono realny świat ludzkiej różnorodnej codzienności. To samo dotyczyło sfery piekielnej. Męczono tam rycerza (ukazany w zbroi i z koniem), lubieżną parę etc. Zło sprowadzono do ludzkich przewinień²¹.

Realizm tych do pewnego stopnia spontanicznych wyobrażeń został ujęty w kategorii logiczne w pismach teologicznych. Kręgom niebieskim odpowiadały kręgi piekła. W jednych i drugich przebywały odpowiednie grupy zbawionych i potępionych. Znalazło to wyraz w ilustracjach do *Hortus Deiciarum* opatki Herrady z Landsbergu wykonanych w trzeciej ćwierci XII wieku²².

Wizje Sądu Ostatecznego odnoszono niekiedy do konkretnych jednostek. Śmierć, czyhające na umierającego niebezpieczeństwa ukazano pod postacią opowiadania o Bogaczu i Łazarzu na ścianie bocznej portalu w Moissac. Odpowiedzialność moralna człowieka w chwili śmierci, sąd szczegółowy, „sztuka umierania” — wątki szeroko rozwijane w sztukach plastycznych: rzeźbie architektonicznej, nagrobnej, malarstwie ściennym, a w gotyku również w modlitewnikach prywatnych — pomijam w niniejszym studium, koncentrując uwagę na wyobrażeniu końca dziejów. Ich obecność mogła oddziaływać na ewolucję przedstawień Sądu Ostatecznego, uchwycenie bezpośrednich związków nie zawsze jednak będzie możliwe. Zasługi jednostki, ważne w chwili Sądu Ostatecznego, zostały wyobrażone w malowidle ściennym w oratorium przy kościele S. Quattro Coronati w Rzymie. W chwili zmagania papieża Innocentego IV z cesarzem Fryderykiem II ukazano żywot chrześcijańskiego cesarza Konstantyna Wielkiego, jego zasługi dla Kościoła, profity za życia i pamięć o dobrych czynach w chwili Sądu Ostatecznego. Chrystus-Sędzia tronujący z Maryją, św. Janem Chrzcicielem, apostołami został umieszczony nad łóżem chorego Władcy. Anioł z trąbą i anioł zwijający nieboskłon²³ oznaczają, że jest to chwila końca dziejów. Zasługi cesarza w tym dramatycznym momencie nie zostaną zapomniane.

Rodzajem wymuszenia pozytywnego wyroku na końcu dziejów były „prywatne” obrazy Sądu Ostatecznego używane jako fundacje wotywnie. Najstarsze odnalazłam z XIII wieku — w kościele S. Zeno w Weronie. Były malowane także w niszach nad tumbami nagrobnymi, np. w Bolonii w S. Giacomo Maggiore (obecnie przeniesiono do wnętrza chóru) z końca XIII wieku lub w kościele S. Fermo w Weronie z XIV stulecia²⁴. Następnie wielkie rozbudowane wizje Sądu Ostatecznego malowano w kaplicach rodowych patrycjatu włoskiego. Powszechnie znane są na przykład w kaplicy Strozich przy kościele S. Maria Novella we Florencji lub w kaplicy Bologninich przy kościele S. Petronio w Bolonii. We wszystkich tych dziełach jedynie z szerszego kontekstu wynikał związek jednostki

²¹ Nie zawsze tak w ówczesnej Francji problemy te wyobrażano. W niezbyt odległym Beaulieu dramat walki dobra ze złem sprowadzono do przedstawień symbolicznych por. P. K. Klein, *Programme eschatologiques, fonction et reception historiques des portails du XII^e s: Moissac — Beaulieu — Saint Denis. Cahier de Civilisation Medievale XXXIII* 1990, s. 317-349, pl. I-XVI.

²² Herrard von Landsberg, *Hortus Deliciarum*, wyd. O. Gillen, Neustadt 1979, fol. 255 Piekło il. 88. Por. także O. Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus Deliciarum*, Kiel 1929, s. 17, 25, 28, 29.

²³ J. Mitchell, *St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati*, w: Federico II e l'arte del Ducento Italiano, Roma 1980, s. 17 in.; tamże ilustracje. Autor omawia polityczny charakter dzieła, wyobrażeniem Sądu Ostatecznego się nie zajmuje.

²⁴ Obiekty niepublikowane, widziałam podczas pobytu we Włoszech wiosną 1991 roku.

z problematyką eschatologiczną. Fundując obraz Sądu Ostatecznego, miano nadzieję, że będzie to profitowało w chwili, gdy on rzeczywiście nastąpi. Nadzieję do tronu Sędziego kierowały konkretne osoby lub rodziny. Kolejnym stopniem ewolucji było umieszczenie osoby fundatora w scenie Sądu Ostatecznego. Uczynił to Giotto w kaplicy Areny²⁵. Scroveni z modelem Kościoła w dłoni przyjmowany jest przez anioły do strefy zbawionych. W ten sposób zaliczony został do wiecznie żyjących; został ukazany po przekroczeniu progu krańca dziejów. Wyrok ostateczny został wobec niego już pozytywnie orzeczony. Jest coś niesłychanie śmiałego w tym przedstawieniu.

Otrzymanie własnego ciała na Sądzie Ostatecznym, problem jedności duszy i ciała — określających jednostkę ludzką, był dyskutowany w teologii. Ostatecznie sprawę zamknęła bulla Benedykta XII z 1336 roku²⁶. Konsekwencją były przedstawienia Chrystusa-Sędziego przybywającego na końcu dziejów nie by wyrokować o losach ludzkości, a „odziewać” w nieśmiertelność konkretne jednostki np. Bardiego di Verino (malowidło z kościoła San Croce we Florencji z lat 1335-1345) czy biskupa Giovanni de Coca (malowidło w kościele S. Maria Sofia Minerva z 2 poł. XV wieku). Zostali przedstawieni nie jako dusze na sądzie szczegółowym, lub nawet po nim spoczywające na łonie Abrahama (częste wizerunki w rzeźbie nagrobnej tego czasu), nie jako adoranci osób boskich — Maryi tronującej lub Ukrzyżowanego — a jako jednostki indywidualne, które wiecznie żyć będą. Radosna wizja przyjścia Niebieskiego Jeruzalem, utrwalona w średniowiecznej rzymskiej tradycji, została odniesiona do pojedynczych, konkretnych osób. Już nie anonimowy tłum zbawionych wypełniał mury świętego miasta (jak w kościele św. Praksedy), czy przedstawiciele stanów krążący w rajskiej zieleni (jak w S. Clemente), a konkretny znany z imienia i nazwiska człowiek wyobrażany był jako odnowiony byt przeznaczony do wiecznego trwania. Uprzedzano w ten sposób boskie wyroki. Takie wyobrażenia nie były jednak częste²⁷. W Europie, na północ od Alp, problem odpowiedzialności indywidualnej wyobrażano inaczej.

Typowe, ogólne wizje Sądu Ostatecznego były nader częste od XII wieku w sztuce monumentalnej: rzeźbie portalowej, malowidłach ściennych, witrażach. Odpowiedzią na nie ze strony jednostek były przedstawienia w modlitewnikach prywatnych. Przy modlitwach za zmarłych co najmniej od początku XIV wieku²⁸ wprowadzono wyobrażenia śmierci, walki o duszę zmarłego między szatanem i aniołem, sądu szczegółowego, a także sądu nad zmarłym na końcu dziejów. Uzupełnieniem były przedstawienia skuteczności modlitwy — obrazy aniołów wyciągających dusze z czyśćca. Różnorodność scen, różnie zestawianych była ogromna. Występowały również przedstawienia końca dziejów, a także Chrystusa

²⁵ M. I m d a h l, Giotto Arenafresken, München 1980, Ikonographie — Ikonologie — Ikonik, s. 84.

²⁶ Bullarium Diplomatum et Privilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum, Taurinensis Ed. 1895, t. IV, s. 345, Anno 1336 — Benedictus XII PP, „Benedictus Deus”...

²⁷ Na rozwój i zróżnicowanie wyobrażeń wpłynęła „Boska Komedia” Dantego. Jednak ilustrowanie elementów indywidualnych tekstu nastąpiło znacznie później. Miniatury z XIV i początku XV wieku obrazowały tylko tematy generalne.

²⁸ Najstarszy znany mi przykład to angielskie Godzinki z Watykanu (Pal. lat 537) — z początku XIV wieku. G. Morillo, Die schönsten Studienbücher, Zürich 1988, s. 50-52.

— Sędziego wyrokującego w tamtej chwili nad jedną duszą²⁹. Zatem pojawiły się wszystkie wprowadzane wcześniej wątki: sąd, łaska, modlitwa, pomoc Kościoła, wreszcie oczekiwanie na nieśmiertelność. Właśnie — oczekiwanie, zawsze bowiem ukazywano dusze — nagie jeszcze, nie złączone z ciałem uwielbionym. Występowanie tych przedstawień w modlitewnikach uprzytomniało właścicielom problem ich osobistej odpowiedzialności w tej kluczowej dla człowieka sprawie. Było to bardzo ważne, przenosiło bowiem eschatologię w codzienne ludzkie kontakty z Bogiem.

ZAKOŃCZENIE

Na ziemiach polskich przedstawienia Sądu Ostatecznego nie doczekały się syntetycznego opracowania. Zanalizowane zostały jedynie malowidła ściennie z tego zakresu³⁰. Zachowane są rozmaite warianty, szczególnie różnorodne na Pomorzu Wschodnim. Skrócowa redakcja w absydzie kościoła szpitalnego we Fromborku (2 ćw. XV wieku) wywodzi się z ujęć skandynawskich. Obrazowi diabłów krzątających się wokół zabieranych do piekieł dusz poświęcono najwięcej uwagi. Obraz nie jest groźny — wpisany w bujne wicie dekoracyjnej floratury — nie przeraża. Diabełki w tym kręgu kulturowym bywały swojskie. Odmienne w Starogardzie Gdańskim — na ścianie tęczowej namalowano monumentalne przedstawienie Sądu Ostatecznego. Górowało ono ponad głowami wiernych. Groźny Chrystus-Sędzia tronuje w towarzystwie apostołów. Poniżej ukazano miasto święte Jeruzalem i miasto szatana, przed którym siedzi ukoronowany jego władca. Prawie nie występowały interesujące nas wyobrażenia Sądu Ostatecznego złączonego z konkretnymi osobami. W XIV i XV wieku pojawiło się jedynie różnicowanie zbawionych według stanów. W czeluściach piekielnych ukazywano konkretnych grzeszników: skąpców, pijaków etc. Malowidła ściennie na ziemiach polskich pełniły proste funkcje dydaktyczne wobec ogółu wiernych. Indywidualne odniesienia w omawianym kontekście były zupełnie wyjątkowe np. w Łądzie n. Wartą (2. poł. XIV w.) i w kościele mariańskim w Gdańsku (2 ćw. XV w.).

INDIVIDUELLE VERANTWORTUNG VOR DEM JUNGSTEN GERICHT
IN DER KUNST DER LATEINISCHEN KIRCHE SEIT DEM 23. BIS 15. JH.

ZUSAMMENFASSUNG

Die ältesten altchristlichen Darstellungen der Rückkehr Jesu Christi auf die Erde am Ende der Dinge schilderten das Bild Seines Triumphes und allgemeiner Erlösung. Seit dem IX Jh. wurde das Bild der Trennung der guten und bösen Leuten und des Absturzes der Verdammten zur Hölle bekannt. Dieses

²⁹ J. H. Marrow, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, Zürich 1989, nr 29, tab. IV (ok. 1420), nr 91, il. 144, (ok. 1475) i inne.

³⁰ J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, Poznań 1984, Spis obiektów, s. 193-245, il. 193, 200.

Generalschema des Jüngsten Gerichts war bis zur Neuzeit gültig. Der Gegenstand dieses Artikels ist eine ikonographische Strömung, die sich mit der Problematik der Darstellung der Moralverantwortung des Menschen und seiner Individualsituation in dieser dramatischen Zeit des Endes der Welt und der Menschheitsgeschichte, befaßt. Allmählich wurden die Symbole der Gerechtigkeit Jesu Christi (eine Waage), seiner Barmherzigkeit (das lebende Kreuz der wiederholenden Aufopferung) eingeführt. Seit dem XII Jh. wurde die Funktion der Kirche als eines Schaffners der Eucharistie gegenüber der Seelen der Verstorbenen dargestellt. Ab XIII Jh. tritt die Anschauung der guten Tat zusammen mit dem Jüngsten Gericht hervor. Auf solche Weise akzentierte man die Möglichkeit einer Einflüßausübung auf das Endurteil.

Im XII, und besonders im XIII Jh. wurde das Bildnis der Verdammten und der Befreiten konkretisiert. Die Menschen verschiedener Gesellschaftsstände, verschiedener Profession könnten sich unter den Gerichteten am Ende der Dinge (der Welt) herausfinden. Auf solche Weise wurde den Gläubigern das unabwendbare Moment veranschaulicht.

Die nächste Etappe dieser Evolution wurde die Einführung der Vorstellung zuerst des Jüngsten Gerichtes in reduzierter Gestalt und dann Jesu Christi als Richter mit den Engeln in Trompeten blasenden (welche die Verstorbenen am Ende der Dinge rufen). Diese Darstellungen wurden auf den Votivbildern oder über den Grabsteinen angebracht. Das fand seit XIII Jh. in Italien statt, öfter traf man das im XIV Jh., dagegen in Frankreich gelegentlich in XV Jh. (auf den Wandmalereien).

In diesem Kontext erschien in Italien die Vorstellung der allgemein bekannten Menschen (nicht nur verstorbenen aber auch lebenden wie z.B. des Stifters der Fresken in der Arena-Kapelle in Padwa) — als schon nach dem Endurteil befreiten, was ihnen die Unsterblichkeit gewährleistete. Das Wichtigste war dabei die Vorstellung nicht der freigesprochenen nach dem Tode vor dem Jüngsten Gericht Seele, sondern des anbetungswürdigen Leibes, was konnte nur am Ende der Dinge geschehen. Das Hervortreten dieser Anschauungen entspricht den theologischen Diskussionen, die damals geführt wurden. Das wurde auch durch die päpstliche Bulle Benedikts XII im 1336 Jahre zum Ausdruck gebracht.