

Marek Skwara

"Obraz i słowo : o powiązaniach w sztuce i literaturze XV-XVI wieku na przykładzie „Ars moriendi”", Maciej Włodarski, Kraków 1991 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 172-176

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 3/4
PL ISSN 0031-0514

Maciej Włodarski, *OBRAZ I SŁOWO. O POWIĄZANIACH W SZTUCE I LITERATURZE XV – XVI WIEKU NA PRZYKŁADZIE „ARS MORIENDI”*. Kraków 1991. Copyright by Maciej Włodarski oraz Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” w Krakowie 1990, ss. 112+26 wklejek ilustr. Seria „Selekt”.

Zarówno w polskim literaturoznawstwie, jak i w nauce o sztuce mamy już chyba za sobą olbrzymie zainteresowanie pograniczem literatury i sztuk plastycznych. Punkt kulminacyjny przypadł na drugą połowę lat siedemdziesiątych. Na przełomie września i października 1977 Komitet Nauk o Sztuce PAN zorganizował sympozjum w Nieborowie, tom referatów tam wygłoszonych ukazał się w 1982 roku¹. W kilka miesięcy później Instytut Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego oraz Instytut Badań Literackich PAN zorganizowały sesję, której temat brzmiał: „Pogranicza i korespondencje sztuk”². Potem jeszcze tylko „Pamiętnik Literacki” poświęcił dział przekładów³ związkowi słowa i obrazu. W latach następnych nie było już tego rodzaju syntez, ukazywały się raczej prace monograficzne, choć zakres poruszanych w nich zagadnień i problemów był czasem olbrzymi⁴.

Książka Włodarskiego należy do tego rodzaju opracowań monograficznych. Autor przedmiotem swoich rozważań uczynił związki słowa i obrazu „na przykładzie” grafik ilustrujących – przede wszystkim – wzorcowy traktat Mateusza z Krakowa *Ars moriendi* (ok. 1408–1410). Podstawowy zrab rozprawy tworzą analizy grafik połączonych w cykl „*temptationes et inspirationes*” (5 grafik ilustrujących pokusy: w sprawach wiary oraz pokusy rozpacz, zniecierpliwienia, pychy i chciwości, 5 grafik ilustrujących napomnienia), dodatkowo uzupełnionych ilustracjami przedstawiającymi spowiedź, komunię, śmierć i ważenie duszy.

Wielką zasługą autora jest zmierzenie się z problematyką trochę zapomnianą przez literaturoznawstwo dotyczące epoki staropolskiej. Powstała praca ważna i potrzebna, która znacznie poszerza naszą wiedzę o staropolskiej ikonosferze. Włodarski nie ustrzegł się kilku błędów, nie wszystkie analizy i interpretacje przekonują, ale myślę, że może uznać tę książkę za udaną w swoim dorobku naukowym. Jeśli mówić o zastrzeżeniach, to wątpliwości budzi już sam tytuł rozprawy, w którym zestawia się obraz i słowo, a takie połączenie zawiera w sobie sprzeczność, by nie powiedzieć: błąd logiczny; pisał już o tym Jan Białostocki: „Zestawienie tych słów [„słowo” i „obraz”] logicznie niewspółmiernych budzi niepokój. Słowo to przecież drobny element, to przecież atom materii literackiej [...]. Obraz to całość, w której na ogół niełatwo wyodrębnić części, to układ spójny [...]. Czy więc słowo i obraz są pojęciami jakkolwiek współmiernymi? sprowadzalnymi do czegoś wspólnego?”⁵ I – by powtórzyć za Białostockim – „nie chodzi tu

¹ *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.* Warszawa 1982.

² Zob. tom referatów: *Pogranicza i korespondencja sztuk. Studia*. Wrocław 1980.

³ Dział zatytułowany jest „*Ut pictura poesis*” – dawniej i dzisiaj („Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3). Kilka lat wcześniej ukazała się w przekładzie W. Jekiela książka M. Praza *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* (Warszawa 1981).

⁴ Zob. np. J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*. Warszawa 1982. – H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987. – S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*. Warszawa 1989. Szczególnie miejsce wśród polskich historyków sztuki zajmujących się pograniczem sztuk plastycznych i literatury przypada J. Białostockiemu. W całej swojej działalności naukowej zajmował się tymi problemami, potwierdzają to kolejne tomy jego studiów.

⁵ J. Białostocki, *Słowo i obraz*. W zbiorze: *Słowo i obraz. Materiały sympozjum [...]*, s. 7. Artykuł o tym samym tytule (*Słowo i obraz*), poświęcony związkowi poezji i malarstwa roman-

o dosłowne porównywanie słów i obrazów”, chodzi o płaszczyznę analizy dzieł plastyki i literatury. Czy Włodarski pisząc tę książkę był świadomy tych (i jeszcze kilku innych) różnic ontologicznych między słowem a obrazem? W książce nigdzie tego rodzaju wątpliwości się nie pojawiają, a treść rozdziału V (*Obraz i słowo*), swego rodzaju podsumowanie i zamknięcie rozważań, zdaje się świadczyć, że autor nie brał ich w ogóle pod uwagę.

Błędem z dziedziny „ontologii słowa”, który Włodarski często popełnia w swej książce, jest stawianie znaku równości między słowami traktatów a słowami na banderolach wewnątrz świata przedstawionego grafik, te dwa rodzaje słów istnieją inaczej i nie można tego mylić. Szkoda, że Włodarski nie sięgnął po wciąż jeszcze aktualny i bardzo ważny tekst Mieczysława Wallisa: *Napisy w obrazach*, w którym autor pisząc o malarstwie XV w. zauważył m.in., że na skutek narastających tendencji realistycznych „zaczyna się dążenie do możliwie ścisłego zespolenia wszystkich elementów dzieła malarskiego”⁶. Analizowane przez Włodarskiego drzeworyty to zapis sytuacji „na progu”, z jednej strony jeszcze średniowieczne banderole (enklawy semantyczne), z drugiej przedstawienia, których twórcy ten enklawowy status starają się zniwelować (np. na rycinach poświęconych pokusie rozpaczy diabły trzymają tablice z wypisanymi grzechami moribunda – status ontologiczny tych tablic jest inny niż np. banderol), i wreszcie grafiki, w których nie ma żadnych napisów.

Włodarski zwrócił uwagę, że w wydaniach ksylograficznych „tablicę czy kartę” (to przecież różnica!), którą trzyma jeden z diabłów, pokrywają jedynie niewyraźne znaki, a w wydaniu Conradusa Kachelofena na tablicy umieszczono pełny czytelny tekst. „Może to być dowodem coraz większej roli, jaką na ilustracjach odgrywa słowo [...]” (s. 23). Dzieje grafiki pokazują, że jest akurat odwrotnie, rola słowa ulega systematycznemu ograniczeniu. Autor nie dostrzega, że słowo jest coraz bardziej zespolone z obrazem, wszak status ontologiczny tablicy w świecie przedstawionym grafiki jest taki sam lub prawie taki sam jak łoża czy skrzyni, a całkiem inny np. niż banderol, które są coraz powszechniej usuwane. Kolejnym ważnym problemem związanym ze „słowem” w grafikach jest odpowiedź na pytanie: kto to mówi? Włodarski znakomicie pokazał, że niektóre wypowiedzi na banderolach bywają przyporządkowane raz tym, kiedy indziej – innym postaciom, niestety z tak ważnego stwierdzenia nie wyciągnął żadnych wniosków, a przecież to tu m.in. ujawniają się prawdziwe związki słowa i obrazu. Słowo staje się coraz bardziej „ruchome” (może być przypisywane każdemu), a skoro tak, to przestaje pełnić swoje funkcje w grafice.

Te wstępne uwagi miały na celu pokazanie, jak bardzo potrzebny jest w tego typu pracy jak książka Włodarskiego rozdział teoretyczny o związkach słowa i obrazu. Równie przydatny mógłby się okazać rozdział poświęcony analizom historycznym i nie chodziłoby tu o jeszcze jeden tekst o dziejach „ut pictura poesis”⁷, raczej o próbę odczytania świadomości twórców dzieł literackich i dzieł sztuk plastycznych, tego, jak oni rozumieli związki słowa i obrazu. Materiału do takich analiz Włodarskiemu by nie zabrakło, sam na s. 28 przytoczył wypowiedź Erazma („Do tego pomoże ustawiony przed oczami cierpiącego wizerunek krzyża [...]. A także obrazy świętych [...]), należy tylko żałować, że w pracy nie znalazło się więcej takich przykładów i że nie zostały należycie zanalizowane.

Każda z interpretowanych grafik opatrzona jest uwagą o jej związku z tekstem traktatu, szkoda, że całą analizę zależności słowa i obrazu autor ogranicza do elementów przedstawieniowych. Takie stanowisko metodologiczne sprzyja formułowaniu sądów, które brzmią anachronicznie: „Sytuacje uwzględnione na drzeworycie obrazującym pokusę pychy słabo tłumaczą się same przez się” (s. 35), i niczego już nie zmieniają dalsze uwagi, że „dopiero w połączeniu z tekstem traktatu, z którego w dużym stopniu wynikają, stają się bardziej zrozumiałe”. Może byłoby lepiej, gdyby zamiast tej zawilej stylistyki autor postarał się precyzyjnie opisać ten „duży stopień wynikania”, wszak to miało być właściwym tematem pracy.

Niezręczności stylistycznych w całej książce jest więcej, nie warto byłoby o nich wspominać, gdyby nie utrudniały zrozumienia wyводу. Wątpliwości budzi użycie takich terminów jak „temat”, „motyw” i „wątek” (skłonny jestem widzieć tu przede wszystkim błędy stylistyczne, może le-

tycznego, Białostocki pomieścił w tomie I swych studiów *Symboli i obrazy w świecie sztuki* (Warszawa 1982).

⁶ M. Wallis, *Napisy w obrazach*. W: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 194.

⁷ Ostatnim głosem na temat dziejów pojęcia „ut pictura poesis” jest artykuł H. Markiewicza *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*. W: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Kraków 1981.

ksykalne, a dopiero w dalszej kolejności logiczne). W pierwszym zdaniu pracy czytamy: „Jednym z popularnych motywów dawnej literatury i sztuki była śmierć, w literaturze chrześcijańskiej zainteresowanie tym tematem sięga niemal początków samej działalności pisarskiej” (s. 3). Z kolei na s. 50 autor pisze: „znika zasadniczy dla ujęć ikonograficznych tego tematu motyw łoża z osobą umierającą”, a więc motyw i temat to według autora pojęcia tożsame czy może drugie zawiera się w pierwszym? Chyba niezbyt precyzyjnie autor posługuje się terminem „motyw”, skoro np. na s. 7 czytamy, że „motywem organizującym dla całej kompozycji jest ukazanie człowieka umierającego”, z kolei na s. 47 – że motyw i postać to jednak nie to samo: „można spotkać na przedstawionej ilustracji (motywy, postaci, ich rozmieszczenie i wygląd)”, ale... tajemniczy trzej mężczyźni z *Kuszenia w sprawach wiary* to „motyw” (s. 18), podobnie jak: „motyw potęgi śmierci” (s. 67), „motyw zamknięcia się w obronie przed śmiercią” (s. 68), „motyw pośrednictwa między człowiekiem i Bogiem” (s. 72), „motyw [...] wkładanej gromnicy” (s. 84). Również zależności między motywem a wątkiem Włodarski ukazuje mało precyzyjnie (zob. np. na s. 50 czy 68)⁸.

Włodarski świadomie ograniczył zakres swojej pracy przede wszystkim do grafik, nie starał się ukazać ich na szerszym tle plastyki tanatycznej, ściśle trzymanie się zakreślonych granic czasowych chyba nie wyszło pracy na dobre. Stulecia XV i XVI są ważne, kto wie, czy nie najważniejsze, w tej formacji tanatycznej⁹, ale skończyła się ona dopiero po przełomie romantycznym i dlatego materiał dowodowy można było znacznie rozszerzyć. Twórcy grafik ilustrujących traktaty *ars bene moriendi* tworzyli swe dzieła obszernie czerpiąc z różnych źródeł plastycznych, dlatego przypominają one centony. Czytelnicy mogliby oczekiwać, że źródła przynajmniej niektórych „cytatów” udało się autorowi odszukać. Niestety, prawie żadnych wiadomości ikonograficznych nie otrzymujemy, a przecież: „Powtarzające się ujęcia ikonograficzne powracały przed oczy widzów jak wersety liturgiczne. Ich trwałość była znakiem niezmienności *sacrum*”¹⁰. Może analizując pewne powtarzalne struktury (jak np. schematy ikonograficzne wastyki, motywy wędrownie w literaturze) dałoby się lepiej opisać związki słowa i obrazu?

Szczególny horyzont interpretacyjny dla grafik z rozmaitych wydań traktatu wyznaczają dwa zbiory drzeworytów wykonane przez Albrechta Dürera jako ilustracje do *Rycerza z Thurn* (1493) i do *Statku głupców* (1494) Sebastiana Branta. Ze względu na powielanie tego samego schematu ikonograficznego (na płaszczyźnie grafiki centralne miejsce zajmuje łożo z chorym, a obok zgromadzone są osoby, najczęściej krewni) szczególnie interesujące wydają się dwie grafiki ilustrujące *Statek głupców*¹¹. Do pieśni 55 (*Von närrischer Arzeneikunst*) Dürer wykonał drzeworyt, na którym przedstawił łożo ze śmiertelnie chorym, przy nim jego żonę i dwóch mężczyzn. Odwrócony plecami do widzów stoi lekarz-szarlatan w czapce z oślimi uszami, który ogląda (źle, bo nie pod światło) naczynie z moczem (tzw. matule). Analizując dzieje obrazu lekarza Włodarski cytuje przede wszystkim opracowania niemieckie; szkoda, że najpierw nie sięgnął po podstawowe prace polskie: *Encyklopedię staropolską* czy *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*¹², których autorzy zamieszczają reprodukcje grafik z podobiznami lekarzy.

Sądzę, że analiza pieśni 55 dostarczy dodatkowych dowodów do interpretacji ryciny *Kuszenie w sprawach wiary*. W związku z tą ryciną Włodarski zauważył, że „Największą trudność interpretacyjną sprawiają [...] postaci trzech mężczyzn stojących w głębi, za łożem umierającego” (s. 16). Słusznie dowodzi autor, że te trzy postaci to lekarz, prawnik i teolog, wszyscy oni pojawiają się przy łożu chorego w pieśni 55 i podobnie jak u Branta również na rycinach pt. *Kuszenie w sprawach wiary* są to chyba szarlatani, którzy oszukują umierającego. Uszedł uwagi Włodar-

⁸ Porządkuje zależności między tymi terminami J. Abramowska w pracy: *Serie tematyczne. W zbiorze: Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*. Warszawa 1992.

⁹ Terminu „formacja” używam w znaczeniu nadanym mu przez J. Ziomka w pracy: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej* („Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4). Zob. też Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*. Przełożyła E. Bąkowska. Warszawa 1989.

¹⁰ A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Europy środkowo-wschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*. Warszawa – Poznań 1982, s. 99.

¹¹ Korzystałem z dwóch książek prezentujących ten tekst: F. Zarncke, *Sebastian Brant Narrenschiff*. Leipzig 1854. – S. Brant, *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstausgabe 1494*. Leipzig 1986.

¹² *Encyklopedia staropolska*. Opracował A. Brückner. Materiałem ilustracyjnym opatrzył K. Estreicher. T. 1. Warszawa 1990, ssp. 763–764. – J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*. T. 1. Warszawa 1932, s. 443 n.

skiego jeden drobny szczegół, zasługujący chyba na baczniejszą uwagę – chodzi mi o „mowę rąk” postaci, którą autor zidentyfikował jako medyka. „Medyk” (szczególnie na rycinie z edycji Didota) trzyma tak palce dłoni (wskazującym palcem prawej ręki dotyka kciuka ręki lewej) jak młody Chrystus na obrazie Albrechta Dürera *Chrystus wśród uczonych w piśmie* (kolekcja Thyssena, Lugano). Analizując ten gest Jan Białostocki za Hansem Klaiberem przypomniał fragment z *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci: „Chcąc przedstawić kogoś przemawiającego do wielu osób, weź pod uwagę treść tego przemówienia i staraj się nadać postaci gesty stosowne do tej treści. A więc jeśli przedmiotem jest przekonanie słuchaczy, niech gesty będą stosowne do przedmiotu. Jeśli przedmiotem jest wyjaśnienie rozmaitych spraw, to ukaż, jak przemawiający ujmując dwoma palcami ręki prawej palec ręki lewej zaciskając przy tym dwa mniejsze palce”¹³.

Nie kwestionując bezpośredniego wpływu *Traktatu* Leonarda na Dürera należy przypomnieć, że „mowa rąk” ma o wiele dłuższą, antyczną tradycję, a znalazła swe teoretyczne uzasadnienie zarówno w traktatach retorycznych (np. w *Kształceniu mówcy* Kwintyliana [I, 11, 16; XI, 3, 87] retor rzymski pisze o chironomii), jak i w poetykach kodyfikujących grę aktorów, mimów¹⁴. Podobny gest dłoni jak na rycinie *Kuszenie w sprawach wiary* powtarza anioł na rycinie *Umacnianie w wierze* (Kachelofen). Chyba niezbyt dokładnie odczytał ten gest Włodarski, gdyż napisał, że „Anioł wylicza coś [...] na palcach” (s. 20). Tak jak szarlatan (w niektórych edycjach jest to teolog) odwołuje się do wiary i może zgubić duszę umierającego, tak anioł umacnia w wierze moribunda. Ten sam gest „wyjaśniania”, tak jak w dysypucie teologicznej, może być wykorzystywany przez obie strony, ale rację ma tylko jedna.

Chyba znacznym brakiem tej książki (ale i poprzedniej¹⁵) jest to, że Włodarski nie zinterpretował erystycznego charakteru zarówno tekstów, jak i rycin. Każda grafika ilustrująca pokusę do argument „przeciw”, a odpowiadające jej napomnienie to argument „za” w sporze teologicznym, który jest walką o duszę moribunda.

Jeszcze jedno miejsce wspólne łączy grafikę Dürera z grafikami z traktatów, tym razem związek dotyczy grafiki pt. *Śmierć*. U Dürera to żona wkłada umierającemu gromnicę w rękę (na reprodukcji, którą dysponuję, świeca jest słabo widoczna). Włodarski kwestionuje opinię Zygmunta Celichowskiego, że to żona wkłada świecę w rękę umierającego; jako ostateczny argument podaje, że „w jednym z wydań ksylograficznych postać wręczająca gromnicę nosi brodę oraz kaptur” (s. 47). Zapomina, że to tylko argument połowiczny, przecież w różnych wydaniach mogło być i często było różnie. W tego rodzaju sporach wywody Włodarskiego grzeszą jednostronnością, brak w nich kontekstu, który stanowi kultura tanatyczna. Bo nie tylko o to chodzi, że grafika Dürera zdaje się podważać (przynajmniej częściowo) wywody autora omawianej tu książki, można przecież podać przykłady wywody te potwierdzające. Oto na jednym z malowideł (*Godzina śmierci*) ze *Stołu mądrości* Hieronima Boscha¹⁶ wokół umierającego zgromadzili się sami duchowni, jeden z nich daje moribundowi gromnicę, jego najbliżsi – dwie kobiety (zgodnie z zaleceniami traktatu) siedzą w sąsiednim pomieszczeniu. Przykłady zdają się świadczyć, że zarówno Celichowski, jak i Włodarski mogą mieć rację.

Szkoda, że analizując symbolikę zapalanej świecy Włodarski nie stara się jej przedstawić na tle kultury tanatycznej. Pisze tylko, że gromnica to „znak Chrystusa, który jest »światłością prawdziwą« – nabiera w rękach konającego dodatkowej symboliki, stając się płonąca lampą dobrych uczynków” (s. 63). O tym, jak rozbudowana była symbolika związana z zapaloną świecą, świadczy następujący fragment opisu pogrzebu, pióra Stanisława Orzechowskiego: „Po kazaniu u ołtarza podawano znaki, tak rycerskie, jako i chrześcijańskie, tego pana [tj. Jana Tarnowskiego] umarłego. P. Wojnicki, syn jego, niósł szczyt świecami oblepiony, p. wda sendo(mierski), synowiec, niósł kapalin świecami oblepiony, p. Jan Rzewuski niósł miecz świecami oblepiony, p. Jan Sieniawski, wojewodzie ruski herbowych panów z Tarnowa, niósł i łamał drzewo genealogiczne”. Orzechowski wyjaśnia m.in. symbolikę zapalanej świecy: „Zapalona świeca ma oznaczać świecę,

¹³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*. Przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła M. Rzepińska. Wrocław 1961, s. 125.

¹⁴ Mowę palców do skrajnych konsekwencji doprowadził Beda Czcigodny – zob. J. Sulowski, *Bedy – „De Logueta Digitorum”*. W zbiorze: *Studia z historii semiotyki*. T. 2. Wrocław 1973. Zob. także J. Dowiat, *Gest i symbol*. W zbiorze: *Kultura Polski średniowiecznej X–XIII w.* Warszawa 1985.

¹⁵ M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.* Kraków 1987.

¹⁶ Zob. W. Fraenger, *Hieronim Bosch*. Przełożyła B. Ostrowska. Warszawa 1987, ilustracja 84.

którą zmarły otrzymał z rąk kapłana na chrzcie św. i nie zgasił jej płomienia ani niewiarą, ani kacerstwem”¹⁷.

Wyraźne podobieństwo występuje między grafiką ilustrującą pieśń 38 (*Von Kranken, die nit folgen*) a ilustracjami przedstawiającymi pokusy zniecierpliwienia. U Dürera głupi-chory (kaptur z osłimi uszami opadł mu aż na szyję) w przypiływie gniewu (szalenstwa) wyraca nogą stół, na którym stały różne naczynia (w tym i to, które było atrybutem lekarza). Po jednej stronie łóżka głupca stoi kobieta (żona), po drugiej lekarz (tym razem nie szarlatan, ale ktoś, kto chce sumiennie wykonywać swoje obowiązki). Ilustracja do *Statku głupców* przedstawia sytuację wcześniejszą w stosunku do grafik z traktatów, tutaj głupiec wyraca dopiero stół, tam stół już leży, a moribund (tym samym gestem nogi jak na grafice Dürera) wypycha jedną z kobiet. To, że posiadamy szczególny zapis ruchu rozłożony jakby na dwie klatki filmowe, powoduje, że interpretacja Włodarskiego nie do końca przekonuje. Autor sugeruje, że wina leży po stronie otoczenia – umierający, „czy to wyczuwając obłudę niewiast, czy też rozdrażniony ich naprzykrzaniem się” (s. 29), wpada w gniew.

Sądzę, że wina leży po stronie umierającego (tak jak i chorego-głupka u Dürera), to przecież jego opanował gniew i zniecierpliwienie, to on podlega działaniu diabła (a nie otoczenie), najpierw wyrócił stół, i to świadomie (Włodarski sugeruje, że zrobił to jakby mimo woli: „Gwałtowny ruch chorego musiał jednak spowodować przewrócenie się stolika” <s. 29>), a teraz wyładowuje gniew na najbliższych.

Po analizie grafiki poświęconej śmierci, która „zamykała w pierwszej edycji ksylograficznej cykl pięciu pokus i napomnień związanych z osobą chorego” (s. 49), Włodarski zajmuje się kolejną grafiką (dodaną do cyklu), przedstawiającą św. Michała Archaniola wążącego duszę. Jak pisze autor, „przedstawiony [...] obraz nie wiąże się już bezpośrednio ze »sztuką umierania«, znika zasadniczo dla ujęć ikonograficznych tego tematu motyw łoża z osobą umierającą” (s. 50). Takie połączenie sądu szczegółowego (*iudicium particulare*) z „motywem łoża z osobą umierającą” zastosował Dürer w grafice *Śmierć żony rycerza*, która jest ilustracją do *Rycerza z Thurn*. Przy stojącym na podwyższeniu łożu śmierci kobiety modli się mąż (podkreśla to gest rąk – charakterystyczne splecenie palców). Na pierwszym planie św. Michał waży duszę, na jednej szali siedzi mała figurka, na drugiej leży kawałek materii. Jak zauważył Wilhelm Fraenger: „Ponieważ kobieta nawet w godzinie śmierci myśli o ziemskich interesach, diabeł przechyla szalę zwycięstwa na swoją stronę”¹⁸.

Kilka przypomnianych przykładów miało na celu pokazanie, jak ważne i wszechstronne są związki grafik z traktatów z całą ikonosferą Niemiec (Europy Północnej) przełomu XV i XVI wieku. Niedostrzeżenie tych związków, zależności i wpływów powoduje, że wszelkie interpretacje, nawet najbardziej poprawne, „wiszą w powietrzu”.

Bardzo ciekawym zagadnieniem, które chyba zbyt jednostronnie opisał Włodarski, jest ewentualne oddziaływanie grafik z traktatów na literaturę polską XVI wieku. Przykłady „wpływów”, które odnalazł autor, nie są zbyt przekonujące, tym bardziej że znów ograniczają się do ewentualnej tożsamości elementów świata przedstawionego. Podobieństwo fragmentów *Skargi umierającego* i elementów świata przedstawionego grafiki *Pokusa rozpacz* Włodarski wyjaśnia tak: „Wydaje się, iż nie jest przypadkowe takie właśnie ukształtowanie scen diabelskich w utworze literackim i że u jego podstaw leżała znajomość graficznych wyobrażeń dotyczących tego tematu” (s. 25). Analizując rycinę *Napomnienie przeciw rozpacz* autor jest bardziej ostrożny w podkreślaniu jej wpływów na literaturę. Pisze, że „trudno zgadnąć”, czy występowanie tych samych exemplów w dziełach literackich „jest to »zasługa« przedstawionej ryciny, która utkwiła w pamięci twórców literackich, czy raczej świadectwo korzystania z tekstu traktatów wzorcowych »ars moriendi« bądź innych” (s. 28). Analizując wywody Włodarskiego można odnieść wrażenie, że w XVI w. niczego innego nie czytano tylko traktaty wzorcowe i niczego innego nie oglądano tylko ilustrujące je ryciny.

Chociaż analizy związków obrazu i słowa chyba nie do końca Włodarskiemu się powiodły, wytyczył on jednak nowe obszary przyszłych szczegółowych badań i jest to jego wielka zasługa. Uwagi recenzenta nie miały na celu formułowania twierdzeń – raczej przedstawienie wątpliwości, które mogą się stać podstawą do dalszych dyskusji.

Marek Skwara

¹⁷ S. Orzechowski, *Żywoć i śmierć Jana Tarnowskiego [...]*. Cyt. za: T. Lipiński, *Dawne obrzędy pogrzebowe wodzów polskich*. „Biblioteka Warszawska” 1844, s. 204.

¹⁸ W. Fraenger, *Matthias Grünewald*. Przełożyła K. Zalewska. Warszawa 1990, s. 305.