

Łukasz Stec

*Akademia Nauk Stosowanych
w Nowym Sączu*

Symbolika melancholii u Lucasa Cranacha Starszego w odniesieniu do Dürera i protestanckiej wizji świata

Streszczenie

Artykuł porusza temat melancholii w kontekście obrazów Lucasa Cranacha Starszego, analizując ich związek z ryciną Albrechta Dürera *Melencolia I* oraz z rosnącą popularnością protestantyzmu w XVI wieku. Autor bada, jak Cranach, nawiązując do Dürera, dokonuje reinterpretacji i dekonstrukcji klasycznej symboliki melancholii, łącząc ją z teorią humoralną oraz z elementami religijnymi, które są obecne w protestanckiej wizji świata. Obrazy Cranacha przedstawiają zarówno melancholię w jej różnych aspektach, jak i związki z grzechem i zepsuciem, ukazując wizerunek kobiety anioła, który może być interpretowany jako prefiguracja Nierządnicy z Apokalipsy św. Jana.

Słowa kluczowe: melancholia, protestantyzm, teoria humoralna, sztuka renesansowa, psychologia melancholii

The Symbolism of Melancholy in Lucas Cranach the Elder's Works in Relation to Dürer and the Protestant Vision of the World

Abstract

The article explores the theme of melancholy in the context of Lucas Cranach the Elder's paintings, analyzing their connection to Albrecht Dürer's engraving *Melencolia I* and the growing popularity of Protestantism in the 16th century. The author examines how Cranach, drawing on Dürer's earlier works, reinterprets and deconstructs the classical symbolism of melancholy, intertwining it with humoral theory and religious elements present in the Protestant worldview. Cranach's paintings depict both the various aspects of melancholy and its associations with sin and corruption, presenting the image of a female angel, which can be interpreted as a prefiguration of the Whore of Babylon from the *Book of Revelation*.

Keywords: melancholy, protestantism, humoral theory, renaissance art, psychology of melancholy

Wprowadzenie

Melancholia zaznaczyła swoją obecność w studiach humanistycznych i nieustannie pobudza do zastanowienia (Kuczyńska, 1999, s. 11). Kuriozalne jest to, że będąc dotkniętym jej działaniem, porzucamy warsztat pracy i oddajemy się zamyśleniu, nie ukończywszy podjętych zadań. Pisanie o melancholii wymaga trudu i poświęcenia porównywalnego z pracą Demokryta z Abdery (460-370 r. p.n.e), który rozciągał zwłoki zwierząt w poszukiwaniu źródła czarnej żółci, narażając się przy tym na

wykluczenie społeczne wskutek domniemanego szaleństwa w opinii swoich pobratymców, wzywających Hipokratesa do tego, by zajął się szalonym filozofem (Bartol, 2007). Być może, celem odnalezienia źródła melancholii, należałoby przeprowadzić encyklopedyczną anatomię, jak dokonał tego Robert Burton (1577-1640), który nie opuszczając swojej celi, sporządził dokładne zestawienie wiedzy na temat „sarturnijskiego nastroju” pod znaczącym tytułem *The Anatomy of Melancholy* (1620), przyjmując pseudonim Demokryta Młodszego (Burton, 2017). Akademicki dyskurs o melancholii naznaczony jest stylem, który oprócz rzeczowości ucieka się do częstych aluzji i zestawień. Konteksty i perspektywy badawcze są zatem różnokierunkowe i zataczają coraz szersze kręgi, nie unikając przy tym upodobania do adnotacji i dygresji.

Również niniejszy artykuł dotyczy spostrzeżeń na temat obrazów Lucasa Cranacha Starszego (1472-1553) poświęconych melancholii, które powstały w pierwszej połowie XVI wieku jako odpowiedź na słynną rycinę Albrechta Dürera (1471-1528). Stąd też warto spojrzeć na podobieństwa w ujęciu melancholii i prześledzić istotne szczegóły ujęcia Cranacha w odniesieniu do protestantyzmu, który zyskiwał wówczas na popularności. Dla bardziej szczegółowej reprezentacji tematu oprócz analizy ikonograficznej warto się odnieść do kwestii teoretycznych na temat melancholii, nie pomijając przy tym choroby mnichów zwanej acedią, która polegała na zaniku woli i podatności na zniechęcenie. Mimo że zebrane ustalenia i wnioski nie wyczerpują tematu, to stanowią przyczynek do bardziej szczegółowych badań na temat melancholii w twórczości Cranacha, co nie zostało jeszcze w polskiej literaturze naukowej wystarczająco omówione.

1. Melancholia jako kontemplacja straty

Przy całej swojej oczywistości melancholia zdaje się wymykać pojęciowej reprezentacji. Interesujące jest to, że znaczenie tego słowa, którego wewnętrzne leksemy nie dają się początkowo z niczym skojarzyć, odkrywamy poprzez osobiste doświadczenie straty, która zamiast wywoływać żalobę, rodzi tęsknotę za utraconym obiektem (Bieńczyk, 2014). Co znamienne, okazuje się, że ów „obiekt” zdaje się być niepochwytny i bliżej niedookreślony. Może intrygować również fakt, że próby wyjaśnienia są niewystarczające, a sama eksplikacja doświadczenia melancholijnego sprawia, iż język w nieunikniony sposób ulega metaforyzacji. Czym zatem jest melancholia, jeśli nie metonimią skrywającą niejednoznaczność współlistnienia zachwyty i utrapienia?

Nie bez ironii można zauważyć, że z obojętnością, a może wręcz ze znużeniem przechodzimy obok smutku. Tymczasem melancholia w kulturze ma w sobie coś, co przykuwa uwagę. Z zainteresowaniem studiujemy każdą kreskę na rycinie Albrechta Dürera przedstawiającą zamyśloną postać anioła wśród rozrzuconych przedmiotów. Zachwycamy się utraconym smakiem rozplywającej się na podniebieniu magdalenki podczas czytania Marcela Prousta. Urzekają nas melodyjne, otulające ciepłem dźwięki *fado* i *saudade*, choć czujemy się wówczas osamotnieni. Jest zatem coś tajemnicze-

go w doświadczeniu melancholii – coś, co otwiera nas na to, co utracone i co rodzi w nas potrzebę kontemplacji i zamyślenia.

Melancholia odsłania horyzont ujęcia człowieka w wielu wymiarach, łącząc w sobie kondycję psychiczną wynikającą z teorii humoralnej, skłonność do popadania w smutek i rozpacz, narastający niepokój i lęk towarzyszący intelektualnemu pobudzeniu, co znajduje wyraz w chwilach nagłej manifestacji geniuszu. Nic zatem dziwnego, że w dobie renesansu melancholia zyskała sobie szczególny status i określana była mianem *generosa*; splendoru dodawał jej również *furor divinus* jako emanacja boskiego szafu. Z kolei w XIX wieku melancholia zyskała odmienną odsłonę, gdy odkrywano jej tajemniczą słodycz (*la douce mélancolie*). U romantyków dostrzega się wyobcowanie i skłonność do ucieczki ze świata (*fuga mundi* dosł. ucieczka od świata; łac. *fugere* – uciekać, *mundus* – świat) (Bałus, 1999, s. 79-115).

Winią mnie – czytamy u Chateaubrianda – że jestem niestały w upodobaniach, że nie umiem się długo karmić jedną chimera, że jestem pastwą wyobraźni, która kwapi się docierać do dna mych rozkoszy, jak gdyby się czuła przygnieciona ich trwaniem; obwiniają mnie, że zawsze wybiegam poza cel, jaki mogę osiągnąć: niestety! szukam jedynie nieznanego dobra, którego przecucie mnie prześladowuje. Czy to moja wina, jeżeli znajduję wszędzie granice, jeżeli to, co skończone nie ma dla mnie żadnej wartości? Mimo to czuję, że przywiązuję się w życiu do pewnej monotonii wrażeń i gdybym był jeszcze na tyle szalony, aby wierzyć w szczęście, szukałbym go w przyzwyczajeniu (1964, s. 17).

Stąd też wyłania się nowy typ bohatera – „byroniczny wagabunda” – który w ucieczce przed wyzwaniem popada w zwątpienie i zanik woli. Bohaterów ogarniętych zwątpieniem jak Hamlet, Faust, Księżę Myszkini znajdziemy na kartach wielu utworów, ich wrażliwość i rozdarcie staje się dla nich źródłem cierpienia. Z jednej strony są zdolni do wielkich czynów, ale z drugiej ich życie przepełnia gorycz i niemoc.

Melancholia, oprócz smutku i znużenia (*taedium vitae*), które współtowarzyszy stanom charakterystycznych dla acedii (wyczerpanie, zgorzknienie), wyraża się w skłonności do eskapizmu, przeto melancholijne imaginarium jest nie tylko złożone, ale też wewnętrznie skonfliktowane (Bieńczyk, 2022). Mamy bowiem do czynienia z osobą nieodczuwającą żadnych więzi ze światem, trwając jednocześnie w kontemplacji bytów, które są nierzeczywiste. Widać tu zatem szczególny konflikt na poziomie fenomenologii, gdy byty wymykają się swoim rzeczywistym odniesieniom i w konsekwencji traci się zgodność między bytem a opisywaną rzeczywistością. Melancholia odkrywa bowiem coś w szczelinie bytu, co przy nagłym objawieniu równie szybko znika. Zostawia jednak niepokój i podejrzenie, które ustanawia poznawczy nieporządek, wywołując stan zawieszenia (stupor), będący wyrazem skrótovej i wieloznacznej refleksji, kiedy podmiot przejawia skłonność do niejasnych aluzji. Antycypuje istnienie transcendencji, objawiające się w sposób nie do końca bezpośredni, która jest dla niej fragmentaryczna, a jednocześnie ponadjednostkowa o wartości ejdetycznej ulotności (Burzyńska i Markowski, 2006, s. 86-87). Poczyniona w tym miejscu uwaga wydaje się niezwykle istotna w przedstawieniach melanco-

lii w ikonografii (np. rycina Albrechta Dürera, obrazy Edwarda Muncha, Wojciecha Weissa), ale również na niwie kina, by wymienić tutaj Larsa von Triera, twórczość Aleksandra Tarkovskiego, Béli Tarra czy Theodorosa Angelopoulosa¹.

W znakomitej większości opracowań dotyczących melancholii znajdziemy odniesienia do czasów starożytnych. Takie podejście autorów nie powinno nikogo zaskakiwać, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że samo pojęcie pochodzi z języka greckiego: *μελαγχολία* i jest denotatem „czarnej żółci” jako nawiązanie do jednego z czterech humorów określających zachowanie człowieka, uwarunkowane przez czynniki zewnętrzne. Wprowadzona przez Hipokratesa (460-377 r. p.n.e) i rozwinięta później przez Galena (129-216) teoria humoralna zakładała istnienie czterech typów zachowania w odniesieniu do określonego zespołu cech wskutek oddziaływania czterech płynów w ciele człowieka: krew, żółć, flegma (śluz), czarna żółć.

Tabela 1. Cztery typy humorów według Hipokratesa i Galena

Temperament	sangwinik	flegmatyk	choleryk	melancholik
	<i>sanguis</i> (krew)	<i>phlegma</i> (śluz)	<i>chole</i> (żółć)	<i>melaina chole</i> (czarna żółć)
Pora roku	wiosna	zima	lato	jesień
Barwa	czerwień	biel	żółć	czern
Smak	słodki	Słony	gorzki	kwaśny
Narząd	serce	mózg	wątroba	śledziona
Okres życia	dzieciństwo	starość	młodość	dorosłość
Planeta	Jowisz	Księżyc	Mars	Saturn

Źródło: opracowanie własne

Na podstawie tej uproszczonej typologii można zauważyć, że dążeniem starożytnej protonauki humoralnej okazywało się umieszczenie człowieka między mikro- a makrokosmosem, co widać w postaci mieszania się płynów ustrojowych oraz zależności od pór roku, okresu życia oraz ruchu planet. Ta taksonomia była rozwijana i stanowiła ważne źródło etiologii chorób psychicznych do drugiej połowy XIX wieku (Starobinski, 2017).

Warto podkreślić, że w dobie renesansu zaczęto na nowo odkrywać myśl starożytnych i w sukurs temu doszło do odkrycia melancholii, która uzyskała wówczas zgoła odmienny status aniżeli w średniowieczu. Za sprawą tekstu omyłkowo przypisanemu Arystotelesowi melancholik skrywał w sobie potencjał geniusza, który pod wpływem melancholii mógł się objawić. Taki pogląd znalazł zwolenników wśród włoskich

¹ Na uwagę zasługuje film Larsa von Triera pt. *Melancholia* (2011). Panna młoda – grana przez Kirsten Dunst – w dniu swojego wesela doznaje poczucia kruchości relacji i świata, trwa w oczekiwaniu zagłady w postaci kosmicznej katastrofy wskutek zbliżającej się planety (tytułowa Melancholia), która zderza się z Ziemią.

humanistów, którego czołowym przedstawicielem był Marsilio Ficino (1433-1499) (Klibansky, Panofsky i Saxl, 1999, s. 344).

2. Melancholia w odświeżeniu diabolicznej

Antropologiczne ujęcie melancholii zachęca do przywołania przykładów, co już samo w sobie może być niepokojące, wzięwszy pod uwagę fakt, że skłonność do enumeracji jest typowa dla melancholijnego usposobienia. Tak więc w kontekście niniejszego artykułu warto się skoncentrować wyłącznie na jednostkowej egzemplifikacji. Dlatego za punkt wyjścia posłuży ujęcie melancholii w cyklu czterech obrazów powstałych od 1528 do 1533 roku autorstwa Lucasa Cranacha. Wszystkie te dzieła łączy motyw zapożyczony od Albrechta Dürera, którego rycina pt. *Melancholia I*² stała się modelową reprezentacją poddaną przez Cranacha swoistej i oryginalnej dekonstrukcji. Amerykański historyk Steve Ozment w pracy poświęconej twórczości Cranacha zwraca uwagę na to, że malarz dość często parafrazował innych i rywalizował z Dürerem. Co więcej – obaj znaleźli się pod protektorem Fryderyka III Mądrego (1463-1525), który na swoim dworze otaczał się wieloma artystami i uczonymi, co wpłynęło ostatecznie na rozwój Saksonii w dobie renesansu (2011, s. 35, 57-58).

Zaskoczenie może wzbudzać zdolność obu artystów do ukazania symbolicznej warstwy melancholii w dwóch osobnych narracjach. Dürer jest wyrazicielem paradygmatu neoplatonistycznego pod wpływem Marsilio Ficina, traktującego melancholijny nastrój jako oznakę geniuszu (Bałus, 1994, s. 10). Dlatego w dziele nie ma nic eksplicytnie złowieszczonego, poza znużeniem i nagłym stanem zawieszenia, który antycypuje akt wolicjonalny w nagłym przebiegu intelektualnego poruszenia, korespondując niejako z jasnością gwiazdy na firmamencie oblewającym scenę srebrzystym blaskiem. Cranach zaś przedstawia model będący antytezą opisanego ujęcia. W pierwszej kolejności pozbawia anioła kontemplacji, pozostawiając go w trakcie bezcelowej czynności. Kobięca postać anioła spogląda obojętnie na otoczenie, jak gdyby niczego w nim nie zauważając. Jej kondycję dobrze określa pojęcie zaczerpnięte z filozofii Martina Heideggera, które z punktu widzenia hermeneutyki jest zasadne (Burzyńska i Markowski, 2006, s. 181). Otóż kobietę postać pozostaje zaprzeczeniem *dasein* jako bycia obecnym, obojętność anioła wobec otaczającej rzeczywistości świadczy o nie-byciu-w-świecie, które polega na wycofaniu – eskapizmie (*fuga mundi, Weltflucht*).

² Cyfra rzymska przetrwała w tytule w związku z zamierzeniem artysty, by przedstawić kolejne odświeżenia melancholii, ilustrując jej wewnątrzgatunkową różnicę. Warto nadmienić, że pierwszy wizerunek melancholii według Cranacha powstał w roku śmierci Dürera, a mianowicie w 1528 roku (Klibansky, Panofsky i Saxl, 1999, s. 371).

Tabela 2. Porównanie przedstawienia melancholii u Dürera i Cranacha

	Dürer	Cranach
Główna postać	androginiczny anioł w zamyśleniu;	kobieca postać anioła w trakcie bezcelowej czynności;
Zajęcie	stan zawieszenia, intelektualnego niepokoju, zamyślenie, przerwana praca – cyrkiel (melancholia jest powiązana z geometrią);	struganie patyka – bezcelowa aktywność, metafora odmierzania czasu lub jego pożerania;
Pozostałe elementy (wnętrze)	rozrzucone narzędzia pracy i przedmioty codziennego użytku, geometryczne bryły, plac budowy;	minimalizm: nagie, ciemne ściany, stół – wewnątrz pomieszczenia;
Zwierzęta	odpoczywający pies (<i>dormiens</i>);	pies i kuropatwy;
Dzieci (<i>putto</i>)	jedno śpiące dziecko;	grupka dzieci (troje, czworo, piętnastcioro) pochłonięte zabawą;
Elementy tajemnicze	przedmioty, księga, drabina, lot nietoperza, kwadrat Jowisza zawierający datę powstania dzieła (1514); suma wszystkich liczb w rzędach liczona diagonalnie i horyzontalnie wynosi 34, tj. wiek artysty w chwili stworzenia ryciny;	tajemnicze postacie i zwierzęta spływające z nieba na tle ciemnej chmury; demoniczna kawalkada – „dziki gon”; kielich na stole nasuwający skojarzenie z naczyniem trzymanym przez Nierządnicę Babilońską;
Krajobraz	zatoka morska z zarysem miasta;	pagórkowaty krajobraz; wersja z 1528 roku zawiera jabłoni z dojrzałymi owocami, czyniąc aluzję do rajskiego drzewa;

Źródło: opracowanie własne

O ile u Dürera odnajdziemy nagromadzenie przedmiotów, które ewokują nastrój kontemplacji, o tyle u Cranacha jest zupełnie inaczej; na pierwszy plan wysuwa się złowroga natura melancholii wyrażająca się w popadaniu w smutek i grzech. O takim odczytaniu dzieła świadczy wiele szczegółów, na które trzeba spojrzeć krytycznie. Na uwagę zasługuje fakt, że Cranach identyfikuje anioła z kobietą, która została przedstawiona z szelmowskim uśmiechem i wyzywającym spojrzeniem, zawołowanej zaś obsceniczności dodaje podkreślona linia dekoltu. Wydaje się, że w tym przedstawieniu można dostrzec element erotyki i pożądlwości, współtowarzyszący lenistwu, które było traktowane jako acedia (*ἀκηδία*, *akedeia*, *a* – brak, *kedeia* – troska), co daje się określić mianem zaniku woli, objawiając się w „(...) absolutnej obojętności wobec dobra, (...) złośliwym braku zainteresowania” (Földényi, 2011, s. 62). Warto zwrócić uwagę na to, że dość powszechnie występującą cechą acedii było rozkojarzenie i skłonność do grzechu.

Węgierski historyk sztuki László F. Földényi podejmuje niezwykle interesujący wątek acedii pojawiający się w pismach niemieckiego autora Aegidiusa Albertinusa (1560-1620), który zasłynął z aktywności na rzecz kontrreformacji. W dziele z 1606 roku pt. *Lucifers Königreich und Seelengejagd* (*Królestwo Lucyfera i polowanie na dusze*) Albertinus porównuje acedię do ugryzienia przez psa:

Kunstownie porównuje się acedię czy ociążałość do ugryzienia przez wściekłego psa, ten bowiem, kto zostanie ukąszony przez takiego psa, niebawem zostaje nawiedzony przez przerażające sny, we śnie się, rzuca staje się wściekły, odchodzi od zmysłów, jest pomieszany, lęka się wody, szczeka jak pies i staje się taki lękliwy, że ze strachu truchleje. Tacy ludzie niebawem umierają, jeśli nie otrzymają pomocy. A ten zostanie ukąszony przez wściekłego psa, kto pokuszony jest ociążałością diabelską; tacy ludzie mają okropne sny, lękają się bez przyczyny, a to, co łatwe, im wydaje się trudne. Uciekają przed pracą, są leniwi, nie chcą jednak, by w ten sposób ich określano (za: Földényi, 2011, s. 64).

Choć obrazy Cranacha powstały kilka dekad wcześniej, to jednak na „melancholijnych” obrazach z 1528 i 1532 roku widnieje pies, który nie jest tak spokojny (*dormiens*) jak u Dürera, ale pozostaje gotowy ugryźć bawiące się z nim dzieci.

Wracając do kobiety anioła na obrazach Cranacha, uwagę może przykuwać bogato zdobiona suknia i naszyjnik podkreślający majątny status. Na dodatek samo wnętrze zawierające przedmioty codziennego użytku sugeruje, że mamy do czynienia z osobą dobrze sytuowaną. Warto z całą stanowczością stwierdzić, że kobieta pochłonięta niedorzeczną czynnością strugania patyka – co może nasuwać skojarzenie z cyrklem u Dürera – jest nieobecna, nie zważa na bawiące się dzieci, jak gdyby byli częścią innej rzeczywistości. Można nawet wykluczyć, by chciała zrobić użytek z kija celem dyscyplinowania niesfornej gromadki, skoro z każdym pociągnięciem noża kij ulega kurczeniu, co łatwo potraktować jako metaforę odmierzania czasu albo jego pożerania.

Dürer przedstawia anioła w stanie zawieszenia i chwili natchnienia (Ghielow, 1903), z kolei Cranach wprowadza element będący prefiguracją swoistej dysocjacji, która miałaby polegać na pozornym uczestniczeniu w rozgrywającej się scenie. Kobieta anioł zdaje się zapadać w sobie, stając się formą ucieczki ze świata (*fuga mundi*). Wydaje się, że stan apatii wynika z pozornej obecności, anioł zanurza się w sobie i ta osmoza łączy ją z siłami demonicznymi, które spływają niepostrzeżenie z górnej części obrazu pod postacią ciemnej chmury. Tak więc dostrzec można istotną różnicę w narracyjnym ujęciu. Warto się zastanowić, co mogło wpłynąć na taką reprezentację.

Życie niemieckiego malarza przypada na okres reformacji. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że artysta pozostawał w przyjacielskich relacjach z Marcinem Lutrem (1483-1546). Można też powiedzieć, że jest on jego współnikiem w propagowaniu nowej wizji reformackiej za sprawą drukarni, w której powstawały ilustracje i satyryczne ulotki. Stąd też warto się bliżej przyjrzyć przenikaniu nauki Marcina Lutra w obrazach Cranacha na temat melancholii. W życiu niemieckiego reformatora zdarzały się chwile zwątpienia i duchowej depresji, które charakteryzowało poczucie

osamotnienia współtowarzyszące utracie wiary w miłosierdzie. John M. Todd w biografii reformatora zwraca uwagę na jego zmienny nastrój i uleganie smutkowi (*tentatio tristitie*) (Todd, 1970, s. 33). W późniejszym okresie stan przygnębienia był powiązany z przeciwnościami, których doświadczył w związku z walką z ówczesnym Kościołem rzymskokatolickim.

Publiczna krytyka papieństwa dokonana przez Lutra w październiku 1517 roku, kiedy młody mnich i nauczyciel filozofii Arystotelesa przybił 95 tez na drzwiach kościoła w Wittenberdze, spowodowała zmiany światopoglądowe w wymiarze duchowym i materialnym. Konsekwencje opisanego wydarzenia są niezmiernie istotne z punktu widzenia zmiany orientacji o świecie. Trudno bowiem mówić o reformacji wyłącznie jako wyrazie kontestacji. Gdyby nie reformacja, nie dałoby się raczej wyjść poza ramy scholastycznego ujęcia Boga i człowieka. Reformacja wyznacza nowe ramy *logosu* – przemianowanie świata i w konsekwencji jego nowe rozumienie. Istotną rolę odegrał język za sprawą tłumaczenia Pisma Świętego na języki narodowe. W propagowaniu nowej orientacji światopoglądowej wykorzystano druk służący dystrybucji powielanych ilustracji wykonanych metodą drzeworytu. Nowe medium gwarantowało dotarcie do szerokich mas ludzi, którym oferowano zupełnie inny porządek świata.

Walka, której podjął się Luter, nie należała do łatwych i była wymagająca, stąd nie powinna dziwić podatność na nawiedzające go załamania nerwowe. Momenty, w których doświadczał złego samopoczucia, określał mianem napaści (*Anfechtung*), mającego swoje źródło w poczuciu, że osiągnięcie dobra jest niemożliwe, co rodziło niepokój i przerażenie z powodu winy i grzechów (Todd, 1970, s. 34).

Ciężkie depresje miewał często, jak wszystkie zapewne silne charaktery i usposobienia zarazem twórcze; tyle że Luter przyznaje się do nich otwarcie, szczerzej niż inni i bardziej wyraziście. Melanchton pisze o takich napadach depresji, które zdarzyły się jego przyjacielowi Lutrowi w okresie późniejszym. Depresja była powszechnym znamieniem czasu, rozciągnął się nią i mrok, czego dobitny wyraz znajdujemy w sztukach plastycznych tamtego okresu. Taniec śmierci, korowód szkieletów to ulubione wówczas motywy, symbolizujące przemijalność wszystkiego, co ziemskie. Zanim Hans Holbein Młodszy nadał tym symbolom przyjaźniejsze wobec ludzi akcenty, przedstawiano w całej grozie odarte z ciała kościotrupy. Sam Luter, usprawiedliwiając się przed ojcem, mówi o lęku agonii i śmierci, który otaczał go jak ściana. Komentując później kolejny swój krok, jeszcze bardziej brzemienny w skutki, przytoczy znane powiedzenie: „Zwątpienie czyni mnichem!” (Friedenthal, 1992, s. 32-33).

Luter celem zapobiegania negatywnym skutkom melancholii zalecał zdrową dietę, kolorowe szaty, wesołe towarzystwo oraz muzykę (Ozment, 2011, s. 170). Na obrazie z 1533 roku można policzyć piętnaścioro bawiących się dzieci, wśród których dwoje ma flet i bęben. Na innych obrazach pojawia się patera z winogronami i innymi owocami, co sugeruje troskę o zdrową dietę, niemniej jednak ich położenie na obrazie podpowiada, że nie można po nie z łatwością sięgnąć.

Tabela 3. Analiza ikonograficzna w przedstawieniu Melancholii według Lucasa Cranacha

Wersja obrazu	<i>Alegoria melancholii</i> (1528)	<i>Melancholia</i> (1532) – „pozioma”	<i>Melancholia</i> (1532) – „pionowa”	<i>Melancholia</i> (1533)
	Kolekcja prywatna.	National Gallery of Denmark – Kopenhaga.	Unterlinden Museum – Colmar.	Kolekcja prywatna.
Postać kobiety	Ubrana w czerwoną suknię pochłonięta czynnością strugania patyka.	Ubrana w czerwono-niebieską suknię z sakiewką u boku, pochłonięta struganiem patyka. Brak wianka.	Czerwona szata.	Ubrana w czerwoną suknię, złoty naszyjnik, struga patyk.
Dzieci (<i>putti</i>)	Czworo dzieci zajętych zabawą z psem.	Troje dzieci zajętych toceniem kuli przez pierścienie.	Czworo dzieci pochłonięte zabawą – jedno z dzieci się huśta.	Piętnastoro dzieci w trakcie zabawy i tańca. Jedno dziecko gra na flecie, drugie gra na bębnie.
Zwierzęta	Śpiący pies na poduszce. Pies w otoczeniu dzieci.	Kuropatwy, pies	Kuropatwy, pies	Brak
Wystrój wnętrza	Stół z paterą z winogronami; dwa kielichy jeden napełniony winem. Rozrzucone przedmioty – cyrkiel, dłuto.	Minimalistyczny – czarne ściany.	Stół – patera z winogronem, złoty kielich.	Minimalistyczny – czarne ściany.
Górna część obrazu – złowieszka chmura	Lewa część obrazu nie przysłaniająca krajobrazu.	Lewa część obrazu przysłaniająca krajobraz. Kawalkada jucznych zwierząt: dzik, koziorożec i baran. Nagie kobiety prowadzone przez mężczyznę w paradnym stroju.	Lewa część obrazu przysłaniająca krajobraz. Kawalkada jucznych zwierząt: dzik, koziorożec i smok. Nagie kobiety prowadzone przez mężczyznę w paradnym stroju. Postacie dzierżą piki, na jednej z nich natknięta czaszka konia.	Chmura rozciąga, wypędza pomieszczenie. Z prawej strony widoczna twarz starca, będącego przedstawieniem Saturna wypowiadającego słowa „Melancholia”.

Źródło: opracowanie własne

Steven Ozment zwraca uwagę na fakt, że luteranizm gloryfikuje kobiety przedsiębiorcze, które potrafią się spełnić w macierzyństwie i pomagają mężowi w prowadzeniu gospodarstwa domowego (2011, s. 100, 205). Na obrazach przedstawiających melancholię mamy do czynienia z antytezą macierzyństwa. Wystarczy porównać ze sobą przedstawienie alegorii macierzyństwa na obrazie *Caritas* (1540), ukazujące nagą kobietę w cieniu jabłoni i tulące się do niej dzieci, by przekonać się, że kobieta anioł w serii obrazów o melancholii nie przejawia żadnego zainteresowania losem dzieci i jest skupiona na samej sobie (2011, s. 205).

Do innych ważnych elementów obrazów, które zostały zestawione w tabeli powyżej, należy gromadka dzieci. Cranach przedstawia je jako niefrasobliwe i chętne do zabawy. Ich nagie ciała nie mają w sobie nic bezwstydного. Na innym obrazie – znajdującym się w Zamku Królewskim na Wawelu – *Chrystus błogosławiący dzieci* (1537) malarz przedstawia dzieci w ramionach matek, które wpatrują się w postać Jezusa. Na obrazach o melancholii dzieci zajęte są same sobą, ich obecność jest autoteliczna, nienarzucająca się innym. W nawiązaniu do pierwszego przedstawienia Cranacha pt. *Alegoria melancholii*, gdzie artysta umieścił drzewo jabłoni, można dojść do wniosku, że dzieci reprezentują stan niewinności i pozostają nieskalane grzechem pierworodnym, stąd też nie interesują się losem dorosłych i zadowolają się spędzaniem czasu ze sobą lub zabawą z psem. Należy też zwrócić uwagę na istotny szczegół huśtających się dzieci zupełnie nieświadomych nadciągającej chmury, zasnuwającej obraz mrokiem i niepokojem. W tym miejscu Cranachowi udaje się z powodzeniem przedstawić kontrast między niewinnością a podatnością na grzech. Ponadto zgodnie z tym, co już zostało powiedziane powyżej, melancholia dotyczy wieku dorosłego, dlatego Cranach podkreśla sangwiniczną naturę dzieci, zwracając przy tym uwagę na różne fazy rozwoju, a chmura z tajemniczymi postaciami jest pełna starców. Toteż Cranachowi udało się przedstawić całą teorię humorálną Hipokratesa i Galena w jednym ujęciu.

Przesłanka, że melancholia ma w sobie cechy diaboliczne, manifestuje się w kawalkadzie, która spływa z górnej części obrazu. We wszystkich przedstawieniach Cranach umieszcza czarną chmurę u góry obrazu. Na jej ciemnym tle znajdują się nagie postacie przypominające zbrojny oddział, którymi dowodzi rycerz w paradnym stroju. Towarzyszą mu nagie kobiety w podeszłym wieku, sądząc po ich ciałach pokrytych zmarszczkami. Ich obecność ma w sobie zapowiedź nieszczęścia i demonizmu. Złowieszczy charakter zbliżającej się kawalkady pozostaje nawiązaniem do dzikiego gonu jako zlotu czarownic, który jest przedstawiany pod różnymi nazwami: *Wutendes Heer*, *Wutisheer*, *Wuotas*, *Muetas*, *Wilde Fähr*, *Wilde Jagd* (Klibansky, Panofsky i Saxl, 1999, s. 437-442). Jeśli spojrzeć na obrazy ukazujące sceny dworskie, można dostrzec wśród scen polowania podobne przedstawienia zwierząt.

Obecność łowczych zwierząt podkreśla zupełnie odmienny kontekst, pozwalający odczytać je jako polowanie na duszę człowieka przez moce demoniczne, które Cranach przedstawia jako szatana i wiemy, co współgra z przeżyciami wewnętrznymi Marcina Lutra, kiedy był atakowany przez złe moce. Wiemy widoczne na obrazach Cranacha są nagie i dosiadają zwierząt, jedna nawet siedzi tyłem, co jest typowe dla ikonografii z pierwszej połowy XVI wieku i co dość szczegółowo opisuje historyk sztuki Charles Zika w rozdziale dotyczącej „dzikiej kawalkady”, przedstawiając liczne

przykłady bestii i ujeżdżających je postaci. Celem rozpowszechnianych wówczas ilustracji było zapoznanie odbiorców z demoniczną stroną grzechu za pomocą środków znanych ze scen polowań (1997, s. 55-64).

Cranach, używając podobnych środków, przedstawia melancholię jako podatność na grzech i zło, co wynika z bezpośrednich nawiązań do popularnej w tym okresie ikonografii. Interesującym szczegółem jest obecność kuropatw, które według przekazów ludowych miały kraść jaja, co upodabnia je do diabła zabierającego dusze. Co ciekawe, kuropatwy symbolizują również pożądanie i siły Erosa. Pojawiają się w innym dziele pt. *Śpiąca nimfa u źródła* (1530), gdzie naga kobieta ze złotym naszyjnikiem podobnym do tego, który ma na sobie kobieta anioł, odpoczywa nad wodą. W tle pojawia się ten sam krajobraz, który widzimy na serii obrazów o melancholii (Ozment, 2011, s. 235, 236).

Za istotny szczegół należy wskazać złoty kielich na stole obok patery z winogronami. Obecność tych elementów może sugerować, że stół jest ołtarzem, a winogrona i kielich mogą być implikacją przeistoczenia wina w krew Chrystusa (*transsubstantiatio*), co jest zgodnie z ustaleniami Soboru Trydenckiego (1545-1563) (Kantyka i Starczewski, 2006, s. 51). Szukając innego wytłumaczenia, warto wskazać na uderzające podobieństwo w kształcie kielicha, który występuje u Cranacha, oraz rycinę przedstawiającą Wielką Nierządnicę, która w XVI wieku była przedstawiana z papieską tiarą jako ośmieszenie głowy Kościoła katolickiego. Idąc tym tropem, można połączyć kielich ze źródłem grzechu i zepsucia. Karykaturalne przedstawienia w sposób eksplicytny nawiązują do fragmentu Apokalipsy św. Jana:

Potem przyszedł jeden z siedmiu aniołów, mających siedem czasz, i tak odezwał się do mnie: «Chodź, ukazać ci wyrok na Wielką Nierządnicę siedzącą nad wielu wodami, z którą nierządu się dopuścili królowie ziemi, a mieszkańcy ziemi się upili winem jej nierządu». I zaniósł mnie w stanie zachwycenia na pustynię. I ujrzałem Niewiastę siedzącą na Bestii szkarłatnej, pełnej imion bluźnierczych, mającej siedem głów i dziesięć rogów. A Niewiasta była odziana w purpurę i szkarłat, cała zdobna w złoto, drogi kamień i perły, miała w swej ręce złoty puchar pełen obrzydliwości i brudów swego nierządu. A na jej czole wypisane było imię – tajemnica: „Wielki Babilon. Macierz nierządnic i obrzydliwości ziemi”. I ujrzałem Niewiastę pijaną krwią świętych i krwią świadków Jezusa, a widząc ją, bardzo się zdumiałem (Ap 17, 1-6).

Opis Nierządnicy (*Magna Meretrix*) na szkarłatnej bestii odbija się w przedstawieniach Lucasa Cranacha i stanowił popularny motyw w ikonografii mającej na celu szyderstwo z papieża. Liczne przedstawienia z tego okresu są wymierzone w Kościół rzymskokatolicki, który przez zwolenników reformacji był traktowany jako uosobienie zła i zepsucia. Na uwagę zasługują kolor szaty, szelmowski uśmiech anioła i obecność pucharu, który mógłby być „(...) pełen obrzydliwości i nieczystości jej [Nierządnicy – przyp. Ł.S.] nierządu”. Wziąwszy pod uwagę opisane przykłady dekonstrukcji dokonanej przez Cranacha, można stwierdzić, że Cranach oferuje kolejną warstwę interpretatorską, czyniąc aluzję do grzechu. Trudno nie dostrzec analogii

wyglądem kobiety i opisem Nierządnicy, która „była odziana w purpurę i szkarłat, cała zdobna w złoto, drogi kamień i perły”.

Na koniec warto zauważyć, że Cranachowi udało się przedstawić demoniczną stronę melancholii, która choć wzoruje się na Dürerze, to jednak czyni to na odwrót niczym wianek umieszczony na wspak na skroniach anioła. Neoplatońska narracja o zadumie i natchnieniu zostaje zastąpiona walką i zapowiedzią demonicznej przemiany. Trudno jednak orzec, co się wydarzy, gdyż o ile u Dürera w zawieszeniu trwa anioł, o tyle u Cranacha jest widz oglądający obraz. Skazani jesteśmy na przypuszczenia i domysły na temat tego, co się wkrótce wydarzy. Czy chmura przejdzie niepostrzeżenie, czy też ogarnie całe wnętrze? Pozwalając sobie na literacki ekskurs, warto przytoczyć fragment powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Ostatnia scena jest wymowną aluzją do obrazów Cranacha, gdy Woland wraz ze swoją świtą zabiera Mistrza i Małgorzatę do „wieczystej przystani”, by uwolnić ich od cierpienia, nie oferując przy tym odkupienia.

Noc jęła okrywać czarną chustą łąki i lasy, noc zapalała gdzieś daleko w dole smutne ogniki nie interesujące już teraz ani mistrza, ani Małgorzaty, niepotrzebne im obce ogniki. Noc wyprzedzała kawalkadę, zasnuwała ją z góry i to tu, to tam rzucała na oświałe niebo białe plamki gwiazd. Noc gęstniała, pędziła obok nich, chwytając galopujących za płaszcze, zdzierała je z ramion, odsłaniała prawdę. I kiedy owiewana chłodnym wiatrem Małgorzata otworzyła oczy, zobaczyła, jak zmieniają się pędzący ku swemu celowi. Kiedy zaś zza skraju lasu wypełznął na ich spotkanie krągły purpurowy księżyc, wszystkie pozory znikły, runęły w moczary i rozplynęły się we mgłach nietrwałe czarnoksiężskie kostiumy (1987, s. 481).

Zakończenie

Przywołany powyżej cytat z *Mistrza i Małgorzaty* można potraktować jako klamrę rzucającą dodatkowe światło na mroczne obrazy melancholii według Lucasa Cranacha Starszego, które dzięki przeprowadzonej analizie stały się bardziej czytelne w odniesieniu do ukrytych warstw narracji. W omawianym cyklu obrazów melancholia przedstawia się w różnych wariacjach, które obracają się wokół wspólnego ujęcia, narzucają drobiazgową analizę poszczególnych elementów. Ich główne przesłanie koncentruje się wokół tych samych motywów, które należy ocenić z punktu widzenia teologii protestanckiej, w depresji i melancholii dostrzegającej działanie mocy diabolicznych.

W świetle przeprowadzonej analizy można wysnuć trzy wnioski. Po pierwsze, Cranach dokonał dekonstrukcji ryciny Dürera *Melencolia I*, czyniąc jednocześnie własną wersję, sprowadzającą stan niepokoju egzystencjalnego i duchowej walki, która nawiązuje do napadów depresji, znanej wówczas jako zmęczenie (*taedium vitae*), acedia bądź lenistwo. Po drugie, artyście udało się ująć teorię humoralną w przedstawieniu dzieci w trakcie zabawy jako ilustrację nastroju sangwinicznego, melancholię w postaci dojrzałej kobiety, starców w postaci demonicznej kawalkady. Po trzecie w omawianych obrazach udaje się dostrzec pośrednie i bezpośrednie nawiązania do

grzechu i zepsucia w postaci pucharu i przedstawienia kobiety anioła jako prefiguracji Nierządnic z opisu zaczerpniętego z Apokalipsy św. Jana.

Trzeba jednak stanowczo podkreślić, że zaproponowane ustalenia są wyłącznie adnotacją i głosem na temat melancholii, która cierpliwie znosi wszelkie spostrzeżenia i nawiązania, co jest głównym tematem podjętych rozważań na temat interpretacji cyklu melancholijnego Cranacha.

Łukasz Stec

Autor jest doktorem nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, napisał rozprawę „Między utopią a melancholią – w poszukiwaniu światów niemożliwych”. Publikował w czasopismach naukowych i monografiach zbiorowych na temat utopii, przenikania literatury i muzyki (analiza twórczości black-metalowego zespołu Mgła, omówienie koncepcji „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda w występach scenicznych zespołów Gorogroth, Batushka, Tool). Zajmował się również związkami kina i filozofii w odniesieniu do filmów węgierskiego reżysera Béli Tarra. Pracuje ze studentami na kierunkach filologicznych i lingwistycznych w Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu

Bibliografia

- Bałus, W. (1994). Dürer's Melencolia I: Melancholy and the Undecidable. *Artibus et Historiae*, 15(30), 9-21.
- Bałus, W. (1996). *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Bartol, K. (2007). *Pseudo-Hippokrates, O śmiechu Demokryta. Listy 10-23*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Bieńczyk, M. (2022). *Krzywo jedzie, kto ucieka. Ucieczki w czasach romantyków*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Bieńczyk, M. (2014). *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Wydawnictwo „Świat Książki”.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (2003). Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Bułhakow, M. (1987). *Mistrz i Małgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- Burton, R. (2017). *The Anatomy of Melancholy*. Oxford: Benediction Classics.
- Burzyńska, A., Markowski, M.P. (2006). *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Chateaubriand, F.R. (1964). *René*. Tłum. T. Boy-Żeleński. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Földényi, L.F. (2011). *Melancholia*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Friedenthal, R. (1992). *Marcin Luter. Jego życie i czasy*. Tłum. Cz. Tarnogórski. Warszawa: PIW.
- Ghielov, K. (1903). Dürers Stich Melencolia I und der Maximilianische Humanistenkreis. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (die graphische Kunst)*, 26, 29-41.
- Kantyka, P., Starczewski, K. (2006). Eucharystologia wybranych wyznań chrześcijańskich. *Kieleckie Studia Teologiczne*, 5, 49-73.

- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1999). *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Tłum. A. Kryczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Universitas.
- Kuczyńska, A. (1999). *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ozment, S. (2011). *The Serpent & the Lamb. Cranach, Luther, and Making of the Reformation*. New Haven and London: Yale University.
- Starobinski, J. (2017). *Atrament melancholii*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Todd, J. (1970). *Marcin Luter. Studium biograficzne*. Tłum. T. Szafrński. Warszawa: Wydawnictwo PAX.
- Zika, C. (1997). The Wild Cavalcade in Lucas Cranach's Melancholia Paintings. Witchcraft and Sexual Disorder in 16th-Century Germany. W: M. Baker (red.), *History on the Edge: Essays in Memory of John Foster (1944-1994)* (s. 44-88). Melbourne: The University of Melbourne.

Ikonomia



Rys. 1. Albrecht Dürer (1514). *Melencolia I*



Rys. 2. Lucas Cranach Starszy (1528). *Alegoria melancholii* (kolekcja prywatna)



Rys. 3. Lucas Cranach Starszy (1532). *Melancholia* (Narodowa Galeria w Kopenhadze)



Rys. 4. Lucas Cranach Starszy (1532). *Melancholia*
(Musée d'Unterlinden w Colmar we Francji)



Rys. 5. Lucas Cranach Starszy (1528). *Melancholia* (kolekcja prywatna)



Rys. 6. Lucas Cranach Starszy (1534), *Nierządnica Babilońska* (ilustracja w technice drzeworytu do Biblii Lutra)