

SAD OSTATECZNY JANA MEMLINGA W MUZEUM POMORSKIM W GDAŃSKU

Kim był Memling?

Jan Memling, malarz flamandzki, był na początku wieku XIX postacią legendarną. Według opowiadania powstałego przy końcu XVIII wieku miał być żołnierzem w armii księcia burgundzkiego Karola Śmiałego. Gdy wódz jego zginął w roku 1477 na moście w Nancy, sam ranny ciągnął za wojskiem do Flandrii i przybył do Brugii, gdzie został przyjęty przez braci szpitala św. Jana¹ i otoczony troskliwą opieką. Będąc bez grosza nie mógł się inaczej odwdziżyć wspólnocie szpitalnej za okazane mu miłosierdzie, jak tylko wykonaniem sztuki malarskiej, której znajomość zdobył nie tyle nauką co poddaniem się natchnieniu niebieskiemu. Pod wpływem tej legendy postać Memlinga około roku 1820 była otoczona wielką czcią, a jego dzieła zachwycały znawców sztuki. Poeci romantyczni, żywotopisarze uważali go za największego artystę, jaki się pojawił przy końcu średniowiecza na terenie Flandrii i nadawali mu za włoskim obyczajem przydomek „boskiego”. Wielbiciele jego sztuki odbywali artystyczne pielgrzymki do szpitala św. Jana w Brugii, aby uczcić wielkiego mistrza i podziwiać znajdujące się tam wykonane przez niego dzieła².

Dopiero osiadły w Brugii Anglik James Weale, który przebadał tamtejsze archiwa miejskie, obalił tę legendę jeszcze w drugiej połowie XIX wieku³. W rzeczywistości koleje życia malarza przebiegały inaczej. Brugijska lista obywateli (Poorterboeck) podaje, że Memling urodził się w Seligenstadt koło Aschaffenburga nad Menem w Hesji. Było to około roku 1433. Rodzina jego pochodziła najpewniej z pobliskiego Mömlingen i miano tej miejscowości przyjęła jako swe nazwisko⁴. Odkrycie miejsca pochodzenia wielkiego mistrza niderlandzkiego wywołało wielki entuzjizm wśród Niemców, w sztuce jednak Memlinga trudno szukać jakichkolwiek śladów niemieckości, bo jest ona całkowicie niderlandzka. Pierwsze nauki podjął Memling w swojej ojczyźnie, może w arcy-

¹ Josef Penninck, *L'Hôpital Saint-Jean et le Musée Memling*, Bruges 1973 s. 26.

² *Ausstellung Memling (23 Juni — 1 October 1939)*. Przedmowę napisał Paul Lambotte, s. 23—25, 27—28.

³ W. H. James Weale, *Hans Memling, zijn leven en zijne schilderwerken. Eene schets*, Brugge 1871. Tenże, *The Danzig Last Judgment*, „The Burlington Magazine” 17 (1909—10).

⁴ *Ausstellung*, 23—24.

biskupiej Moguncji, potem jako towarzysz sztuki malarskiej udał się wzdłuż Renu na poszukiwanie wielkich mistrzów, aby u nich kontynuować malarskie wykształcenie. Odwiedził zapewne Kolonię, gdzie działali uczniowie Stefana Lochnera (um. 1451), oglądał dzieło Stefana z Pokłonem Trzech Króli w katedrze kolońskiej, lecz wolno przypuszczać, że więcej się mu podobał Pokłon w ołtarzu świętego Kolumby wykonany przez flamandzkiego mistrza Rogiera van der Weyden, który od roku 1435 posiadał własne warsztaty w Brukseli⁵. Oglądając lochnerowski Sąd Ostateczny zauważył, że niebo jest tam przedstawione jako miasto święte Jeruzalem. Wykonał rysunki z widokami wież i kościołów Koloonii, co potem wykorzystał przy malowaniu żywota kolońskiej męczenniczki św. Urszuli na jej relikwiarzu w szpitalu brugijskim⁶.

Zachęcony sławą Rogiera van der Weyden Memling około r. 1460 skierował swe kroki do niderlandzkiej Brukseli. Silne związki stylistyczne wczesnych jego dzieł z twórczością Rogiera poświadczają, że młody wędrujący malarz rzeczywiście znalazł się w pracowni mistrza brabanckiej stolicy. Pobyt w niej nie trwał długo, bo już w cztery lata później (1464) Rogier rozstał się z tym światem. Wówczas Memling postanowił udać się do bogatej portowej Brugii, rozślawionej sztuką Van Eycka. Dnia 31 stycznia 1465 roku został przyjęty do brugijskiego prawa miejskiego. Po przybyciu do Brugii Memling ożenił się z Anną de Valkenaere, z którą miał wiele dzieci. Stał się znanym artystą, doszedł do wielkiego poważania dzięki swej sztuce tak odpowiadającej mistycznym nastrojom późnego średniowiecza niderlandzkiego. Nawet w portretach umiał przedstawić wewnętrzną skupienie, pobożne oddanie, spokojne nabożeństwo. Doszedł do dużego majątku. W r. 1480 miał trzy kamienice. Był przełożonym gildii św. Łukasza. Przypisują mu wymalowanie około 100 obrazów.

Zmarł w Brugii 11 VIII 1494 roku i został pochowany na cmentarzu parafialnym św. Idziego. Notariusz zapisał: „Brugis obiit Johannes Memlic, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellemtissimum pictorem totius tunc mundi christiani”⁷.

PROBLEM MEMLINGOWEGO MALARSTWA TRYPTYKU

Pierwsza wiadomość o autorstwie Sądu Ostatecznego pozyskanego w r. 1473 przez Gdańsk znajduje się w *Dopisku do Kroniki*

⁵ Można wskazać na trzy dzieła Rogiera van der Weyden, które wywarły dość szczególny wpływ na malarstwo Memlinga: rysunek dawniej wykonanego dla szpitala w Beaune Sądu ostatecznego, przede wszystkim jego środkowa część, Pokłon Trzech Króli z ołtarza św. Kolumby (obecnie w Äkätere Pinakothek w Monachium) i Pieta z Mauritshuis w den Haag.

⁶ Albrecht Dohmann, *Die Altniederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch*, Leipzig 1964 s. 78—79.

gdańskiej z 2 połowy XVI w. Pisarz poświadcza, że tryptyk jest sygnowany imieniem „Jakub” i opatrzony datą 1467 roku⁸. Od drugiej połowy XVII wieku jest przypisywany Van Eyckowi, przy czym różnie wymieniano jego imiona, między innymi pojawia się i imię „Jakub”. Po wielu innych próbach wskazania artysty dopiero w r. 1943 H. G. Hotho, wydając historię malarstwa niemieckiego i niderlandzkiego, na podstawie dokładnej analizy Sądu, rzucił w drugim tomie swego dzieła nazwisko Jana Memlinga jako autora tryptyku⁹. Mimo wielu sprzeciwów nawet wybitnych historyków sztuki atrybucja ta powszechnie się przyjęła. Opozycja znów się ostatnio ponowiła. K. B. Mac Farlane, który w r. 1971 ogłosił książkę o Memlingu podważa jego autorstwo i wiąże gdański tryptyk ogólnie ze szkołą Rogiera van der Weyden. Ogólnie pozostawiając go dziełem anonimowym¹⁰.

Brak jest jakiegokolwiek zapisu archiwalnego o wykonawcy Sądu Ostatecznego, mimo że sprawa jego rabunku w r. 1473 przez Pawła Beneke poruszała szeroko umysły. W celu ustalenia autora Sądu trzeba się posłużyć drogą analizy stylistycznej najważniejszych i pewnych dzieł Memlinga i stwierdzenia pokrewieństwa między jego dziełami a tryptykiem gdańskim. Konieczną więc będzie rzecz krótko omówić twórczość tego niderlandzkiego artysty. Do czołowych dzieł¹¹ Jana Memlinga należy tryptyk, który stanął na głównym ołtarzu kaplicy św. Jana w Brugii (1479)¹². Przedstawia on w głównym obrazie siedzącą na tronie Matkę Boską, trzymającą na kolanach Dzieciątka. Obok niej widnieją postacie św. Janów, patronów szpitala: na lewo stoi św. Jan Chrzciciel z Barankiem, a na prawo św. Jan Ewangelista z kielichem. U góry wzorzystej draperii zwisającej w kolumnowej gloriecie poza M. Boską dwaj aniołowie trzymają nad głową Bogarodzicielki złotą koronę. Obok Matki Boskiej czynności ministrantów wykonują dwaj drobni aniołowie. Jeden z prawej strony podtrzymuje

⁷ M. Walicki, *Hans Memling. Sąd ostateczny*. Niedokończony rękopis opracował i uzupełnił J. Białostocki. Warszawa 1973 s. 16—17.

⁸ Tamże, s. 8—9.

⁹ Tamże, s. 13; Heinrich Gustav Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, II Berlin 1843 s. 128, 131—135.

¹⁰ K. B. Mac Farlane, *Hans Memling*, Oxford 1971.

¹¹ Jest rzeczą dyskusyjną, czy do pierwszych dzieł Memlinga należy tryptyk Sir John Donne of Kidwelly, obecnie w Londynie. Przedstawia on według włoskiego schematu *Sacra Conversazione* trującą Madonnię z Dzieciątkiem, obok której stoją święte Katarzyna i Barbara, a u stóp klęczą małżonkowie z córeczką. Na awersach skrzydeł tryptyku dwóch świętych Janów. Dohmann, s. 79, ryc. 191.

¹² W. H. James Weale, *Hans Memling, Biographie. Tableaux conservés à Bruges*, Bruges 1901 x. 13—18; M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, VI Berlin 1928, 117, nr 11; Dohmann, s. 79—80, ryc. 195—196.

księgę, z której N. Maria Panna czyta, a drugi z lewej gra na cytrze.

U stóp tronu Matki Boskiej siedzą święte dziewice: na lewo św. Katarzyna, nosząca rysy Marii, córki Karola Śmiałego, i na prawo św. Barbara, która jest sportretowaną Małgorzatą, matką Marii Burgundzkiej¹³. Te powszechnie czczone święte zastępowały Martę i Marię albo Rachel i Leę, oznaczające życie czynne i kontemplatywne braci i siostr szpitalnych. Kwestia łączenia tych dwóch form doskonałości chrześcijańskiej była przy końcu średniowiecza silnie dyskutowana. Św. Katarzyna wyciąga swą rękę ku Dzieciątku, które nakłada na jej palec swój pierścień. Te „mystyczne zaślubiny” nadały drugą nazwę tryptykowi świętych Janów.

Artysta ma predylekcję do czerwonego koloru w draperii. Matka Boska jest odziana w karminowy prawie szkarłatny płaszcz. Czerwony aksamit widzimy u św. Jana Ewangelisty, jak też u św. Katarzyny. Natomiast św. Jan Chrzcziciel jest ubrany w szatę brunatną i szarofioletową, a św. Barbara, która na tle swej wieży czyta grubą księgę, ubrana jest w zieloną suknię. Przez arkady gloriety widać kazanie św. Jana Chrzcziciela (na lewo), a na prawo męczeństwo św. Jana w Oleju.

Na awersach skrzydeł pokazują się sceny związane ze św. Janami, z jednej strony ścięcie św. Jana Chrzcziciela, a z drugiej św. Jana na wyspie Patmos, oglądającego apokaliptyczne widzenie Boga siedzącego na tronie, Niewiastę obleczoną w słońce, 24 starców i 4 jeźdźców.

Memling w tym tryptyku odrzucił dramatykę swego mistrza Rogiera van der Weyden. Osoby występujące w jego scenach mają twarze pełne łagodności i dobroci. Przełamał rogierowską zasadę komponowania na pierwszym planie. Pojawia się u niego urozmaicony krajobraz pół miejski, pół wiejski. Przemawia przez jego obrazy sentyment przestrzeni, przyrody i światła. Budowa scen jest bardzo jasna i jest zaakcentowana przez symetryczny układ przedstawienia.

Na rewersach kłęzą pod opieką swych patronów postacie czterech fundatorów: Antonisa Seghersa, przełożonego szpitala, brata szpitalnego Jacoba de Cueninca, Agnes Casembrood, przełożonej siostr i siostry Clary van Hulsem¹⁴.

Prawie w tym samym czasie, w którym zafundowano tryptyk św. Janów (1479), skarbnik bractwa szpitalnego Jan Floreins za-

¹³ O. Rubbrecht, *Trois portraits de la Maison de Bourgogne par Memling*, Annales de la Societé d'Emulation, Brügge 1910 s. 15—64.

¹⁴ Robert Gemaille, *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*, Paris 1967 s. 125—126; tenże, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975 s. 134—135; tenże, *Sztuka flamandzka i belgijska*, Warszawa 1976 s. 82—85.

mówił u Memlinga tryptyk ku czci Dzieciątka Jezus z obrazami przedstawiającymi w głównej scenie Pokłon Trzech Króli, a na awersach bocznych skrzydeł Adorację Dzieciątka i Ofiarowanie w świątyni. Pokłon na desce środkowej jest naśladownictwem dzieła Rogiera van der Weyden z ołtarza świętego Kolumby z Kolonii. Na prawo od Matki Boskiej kłęczy starszy król, całujący stopy Dziecięcia, a za nim kroczy Murzyn, zdejmujący kapelusz z głowy. Na lewo kłęczy król ma rysy księcia Karola Śmiałego¹⁵, a z tyłu fundator Jan opiera książkę na murku. Na rewersach tryptyku widzimy siedzących na tle palestyńskiego krajobrazu na lewo św. Jana Chrzcziciela, a na prawo św. Weronikę. Na kapiтелях kolumnienek architektonicznej oprawy obrazów mieszczą się na lewo Adam i Ewa, a na prawo Wygnanie z raj. Nad obrazami herby fundatorów¹⁶.

Niedługo po postawieniu ołtarzyka epifanijnego jeden z braci szpitalnych Adriaen Reins zamówił w r. 1480 tryptyk pasyjny z wyobrażeniem Oplakiwania Chrystusa po zdjęciu z krzyża. W oplakiwaniu biorą udział Matka Boska, św. Jan i św. Maria Magdalena. W dali Józef z Arymatei i Nikodem przygotowują wykuty w skale grób. Na awersach skrzydeł: na lewo św. Hadrian w zbroi i z kowadłem, patron fundatora, na prawo jedna z patronek szpitala św. Barbara; na zewnątrz Wilgefortis z krzyżem św. Antoniego i św. Maria Egipcjanka z trzema chlebami¹⁷. Oba tryptyki, tak epifanijny otwierany w okresie Bożego Narodzenia, jak i pasyjny, którego wewnętrzne obrazy były przeznaczone do oglądania w okresie Wielkiego Postu, także powstały pod inspiracją Rogiera van der Weyden, nie odznaczają się wielką oryginalnością; są raczej pochwałą szkoły mistrza z Brukseli. Były one jednak podziwiane jako dzieła wielkiego Memlinga. W r. 1484 burmistrz miasta Willem Moreel zamówił u niego tryptyk św. Krzysztofa dla kaplicy kościoła św. Jakuba w Brugii. Dzieło to obecnie znajduje się w Muzeum Miejskim w Brugge. Na tle górzystego krajobrazu, środkiem którego płynie rzeka, stoi w jej nurtach św. Krzysztof z Dzieciątkiem Jezus na ramionach. Na prawo od św. Krzysztofa na łądzie z dalekim widokiem widzimy św. Idziego z łańią, a na lewo św. Maura (wymienia się tu również ze względu na biały habit św. Bernarda z Clairvaux). Postacie wielkie, pełne łagodności. Na lewym skrzydle kłęczy fundator Willem Moreel ze swymi pięciu synami, polecany przez patrona św. Wilhelma z

¹⁵ O. Rubbrecht, *Trois Portraits*, s. 51—64.

¹⁶ Friedländer, s. 114, nr 2; G. Hulin de Loo, „Burlington Magazin” 1928 s. 165; Dohmann, s. 79, ryc. 192—194; Penninck, s. 28, nr 8.

¹⁷ Weale 1901, s. 13—24; Friedländer, s. 115, nr 5; *Ausstellung 1939*, s. 56—57; Penninck, s. 28—30, ryc. 8.

Maleval, a na prawym jego żona Barbara z 11 córkami, również polecana przez swą patronkę. Na zewnętrznej stronie skrzydeł malowidła późniejsze. Można się domyślać, że przy malowaniu tego tryptyku współdziałał pomocnik artysty¹⁸.

Drugim obok „Zaślubin św. Katarzyny” arcydziełem Memlinga jest dyptych sprawiony przez jednego z tutorów szpitala, wybranych przez zarząd miejski do opieki nad instytucją. Tutor ten, liczący wówczas 23 lata, nazywał się Marcin van Nieuwenhove. Dyptyk jego fundacji do dziś dnia stoi w szpitalu św. Jana. Na jednym skrzydle jest przedstawiona Matka Boska z Dzieciątkiem, które wyciąga rączkę po jabłko podawane mu przez Matkę. W okrągłolukowym oknie witraż z herbem fundatora. Obok okna strzelnicowego wisi okrągłe zwierciadło wypukłe, w którym się odbijają plecy Matki Boskiej i postać fundatora z profilu. Na drugim skrzydle widzimy Marcina van Nieuwenhove, modlącego się do Matki Boskiej; ręce założone pobożnie, a przed nim leży książeczka do nabożeństwa. Ta postawa Marcina łączy treściowo obrazy na obu skrzydłach. Portret Nieuwenhovena należy do rodzaju „naroźnikowych”. W jednej z kwater okiennych widać witraż, wyobrażający Marcina, patrona fundatora¹⁹.

Do najslynniejszych dzieł artysty należą obrazy z życia św. Urszuli, wymalowane na jej relikwiarzu stojącym w szpitalu św. Jana w Brugii. Cykl Memlinga należy wraz z przedstawieniami z życia św. Urszuli Vittore Carpaccio, wykonanymi dla Scuola di Santa Orola w Wenecji (1490—1495)²⁰, do największej znanych serii urszulańskich w świecie. Relikwiarz brugijski ufundowały szare siostry szpitalne Yodoca (Jossine) van Dudzeele i Anna van den Moortele w r. 1489. Ma on kształt kapliczki albo raczej nawy gotyckiej przykrytej dachem siodłowym. Schowek na relikwie jest wykonany z dębowego drzewa złoconego i polichromowanego. Jego długość wynosi blisko 1 metr. Między narożnymi szkarpami są wstawione kolumny, na których stoją posądky patronów: św. Jana Ewangelisty, św. Anny a także św. Jodoka i św. Agnieszki, protektorów zakonnic. Na pochyłościach dachu w większych medalionach występuje Koronacja Matki Boskiej i postać św. Urszuli ze strzałą, a tym medalionom towarzyszą po dwa mniejsze z wyobrażeniami aniołów. Na węższych ścianach bocznych skrzyni relikwiarzowej z jednej strony pojawia się Matka Boska z obiema fundatorkami relikwiarza, z drugiej św. Urszula biorąca pod płaszcz swej opieki 10 towarzyszek w męczeństwie.

¹⁸ Weale 1901, s. 31—35; Friedländer s. 117, nr 12, Dohmann, s. 80, ryc. 197—198.

¹⁹ Weale 1901, s. 24—26; Friedländer, s. 118, nr 14; Dohmann 81, ryc. 206—207.

²⁰ V. Maschini, *Carpaccio, Le légende de Sainte Ursula*, Milano 1948.

Sześć obrazów na ścianach bocznych relikwiarza przedstawia powstałą w IX wieku opowieść o św. Urszuli według Złotej Legendy Jakuba z Woraginy²¹. Zgodnie z jej tenorem Urszula przed wyjściem za mąż za królewicza Bretanii postanowiła udać się na pielgrzymkę do Rzymu w towarzystwie panien bretońskich. Drogę odbyła na statku rzeką Renem od Kolonii do Bazylei, a dalej przez Alpy pieszo. Pierwsze trzy obrazy przedstawiają trzy miejscowości: przede wszystkim Kolonię z widokiem katedry kościoła św. Marcina wiernie oddanymi; dalsze Bazylea i Rzym to miasta fantastyczne. Papież Cyriacus i kardynałowie towarzyszyli Urszuli w drodze powrotnej. Ten sam statek wyjechał z Bazylei do Kolonii. Obraz piąty opisuje nam atak Hunów na towarzyszących św. Urszuli pielgrzymów, a szósta ostatnia kwatera przedstawia śmierć św. Urszuli, która odmówiła ręki królowi Hunów.

Cała historia św. Urszuli przebiega w łagodnym nastroju, choć temat ma sceny dramatyczne²².

Ważnym cechem sztuki memlingowej mają przedstawienia pasyjne tryptyku Ukrzyżowania z r. 1491 w kościele Mariackim w Lubece, w kaplicy Greverade. Na rewersie zewnętrznych skrzydeł Zwiastowanie. Po ich otwarciu prezentują się na obu parach skrzydeł postacie czterech świętych: Błażeja, św. Jana Chrzciciela, Hieronima i Idziego. Dopiero po otwarciu drugich skrzydeł pokazują się obrazy pasyjne. W środku widnieje Ukrzyżowanie, przed którym na lewo Omdlenie Marii, a na prawo Rzucanie losów. Na lewo Niesienie krzyża z widokami męki Jezusowej począwszy od Ogrojca a na prawo Złożenie do grobu i Zmartwychwstanie z kilkoma dalszymi scenami aż do Wniebowstąpienia²³. Także równoczesne przedstawienie w jednym obrazie kilku po sobie następujących wydarzeń przez Memlinga jest „regotyżacją” sztuki. Artysta stworzył więcej takich obrazów: w Monachium znajduje się w ten sposób wykonany obraz „Siedmiu Radości Marii”, a w Turynie „Siedem Boleści” — raczej „Pasja Chrystusa”²⁴.

Zapoznawszy się z najważniejszymi dziełami Memlinga, których autorstwo jest niekwestionowane, należy podjąć próbę zestawienia z nimi wielkiej koncepcji gdańskiego Sądu ostatecznego.

To porównanie pozwoli nam nabyć pewności co do autorstwa memlingowego dzieła, które zrzędzeniem kapryśnego losu znalazło się z dala od kraju swego powstania, jaki i od miejsca przeznaczenia.

²¹ G. de Tervarent, *La Légende de Ste Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age*, Bruxelles 1931.

²² Weale 1901, 26—30; Friedländer 121, nr 24; *Ausstellung 1939*, s. 47—49; Dohmann s. 82—83, ryc. 210—2.

²³ H. Schöder, *Der Passion-Altar des Hans Memling im Dom zu Lübeck*, Leipzig 1937; *Ausstellung 1939* s. 49—62, ryc. 15—17.

²⁴ Dohmann, s. 81, ryc. 201.

Do tego upewnienia prowadzi nas przede wszystkim uderzające podobieństwo fizjognomii osób z Sądu z odpowiednimi osobami z dzieł Memlinga. Przykładem tego może, w ten sam sposób ułożona głowa Matki Boskiej z Deesis z Sądu i w scenie Ofiarowania w świątyni z tryptyku Floreinsów. Albo połączmy obok siebie zdjęcia kolorowe twarzy Matki Boskiej, siedzącej na tronie z tryptyków Kidwelly, Zaślubin, Floreinsów i dyptyku Nieuwenhove; oblicza Bogarodzicielki możnaby bez szkody dla całości dzieła przenieść z jednego obrazu w drugi. Taką samą twarz znajdujemy u Matki Boskiej na zewnętrznych skrzydłach tryptyku Sądu w figurze malowanej *en grisaille*. Spójrzmy na fizjognomie św. Jana Chrzyciela z Deesis i Ewangelisty rozmyślającego na wyspie Patmos lub stojącego obok tronu w tryptyku „Zaślubin”, albo św. Jana Ewangelisy z tryptyku Kidwelly i drugiego siedzącego w otoczeniu Chrystusa w sąsiedztwie Matki Miłosierdzia w Deesis. Zauważamy w tych twarzach podobieństwo zbliżone do identyczności wyrazu. Zauważyć trzeba, że twarz św. Jana z Deesis Rogiera należy do zupełnie innej kategorii, za to silny jest związek między twarzami Janowymi Sądu i spuścizny malarzkiej Memlinga.

W całym ówczesnym malarstwie flamandzkim nie znajdujemy takich twarzy dziewczęcych jak u Memlinga. A obserwować ich możemy bardzo wiele, np. u św. Katarzyny i św. Barbary w tryptykach Kidwelly i w „Zaślubinach”, Salome w Ścięciu św. Jana na skrzydle tryptyku Floreinsów, całe dziesiątki w malowidłach relikwiarza św. Urszuli; gdy je zestawimy z fizjognomiami „Virgo pia”, „Virgo pudica” ze Wstępywania do nieba Ewy i Anadynomene ze Sądu, to zauważamy, że tu występuje ten sam niepowtarzalny u żadnego innego malarza flamandzkiego typ dziewczęcego oblicza.

Nie tylko studiowanie podobieństwa twarzy postaci z Sądu i całej pozostałej twórczości Memlinga — ale i zestawienie podobnych motywów i pewnych środków artystycznych również może nas upewniać, że gdański tryptyk powstał w pracowni tegoż artysty. Możemy się posłużyć porównaniem tryptyku Sądu z Wizją apokaliptyczną, jaką Memling pokazał na skrzydle św. Jana z Patmos w tryptyku „Zaślubin”. Widziany oczyma Ewangelisty sędzia ma u stóp na wzór Pantakratora z tympanonu bramy niebieskiej w Sądzie Baranka i otoczony jest 24 starcami apokaliptycznymi. Starcy ci siedzą wewnątrz koła tęczy oparci o nie, jakoby o jakieś ogrodzenie poziome, podczas gdy nie ulega wątpliwości, że to zjawisko niebieskie jest ustawione pionowo. Ten iluzjonizm pojawił się i w Sądzie, z tą różnicą, że obok Salwatora w gdańskim tryptyku apostołowie siedzą na zewnątrz tęczy. Postacie 24 starców apokaliptycznych podobnie są ubrane i podobne posiadają korony

jak starcy na portalu niebieskim w gdańskim tryptyku²⁵. Jeszcze jeden motyw znajdujemy w dziełach Memlinga, który pokazuje się również i w Sądzie, to silne oświetlenie szczytów opuszczonych skrzydeł anielskich; światło to przede wszystkim zauważamy w gdańskim tryptyku, gdzie jest bardzo silnym akcentem geometrycznym środkowej deski. Podobnie oświetlone skrzydła znajdujemy w tryptyku Kidwelly i w obrazie Zwiastowania przypisanym Memlingowi, a znajdującym się w zbiorze Lehmana w Nowym Jorku²⁶.

Najsilniejszym jednak znamieniem, które łączy gdański Sąd ostateczny z całą twórczością Memlinga jest wdzięk ruchu, którym artysta przewyższa wszystkich twórców niderlandzkich swego czasu, a zdolnością nieomylnego artystycznego kreślenia go ustępuje tylko Hiernimowi Boschowi. Memlinga nazywa się Fra Anglikiem niderlandzkim, Peruginem Północy. To drugie porównanie jest trafniejsze, bo w obrazach Memlinga jest mimo niektórych średniowiecznych akcesoriów dużo gracji rozwiniętego renesansu. Kompozycja Sądu ostatecznego ze względu na wielką siłę, rozmach i napięcie ruchu wydaje się niezwykłą u tego artysty malującego spokojne, pełne miłego nastroju, zrównoważone sceny, jak np.: w tryptykach Kidwelly, „Zaślubin” Floreinsów, dyptyku Nieuwenhove czy na ścianach relikwiarza św. Urszuli. Jednak gdy popatrzymy na widzenie św. Jana na Patmos w tryptyku „Zaślubin” ruch czterech jeźdźców i ich koni przekonuje nas, że Memling i w tej dziedzinie potrafił być mistrzem. Gdy weźmiemy pod uwagę Ścięcie św. Jana u Rogiera i u Memlinga ruch kata u pierwszego jest jeszcze gotycki, u drugiego namalowany w duchu renesansu. Ta memlingowa postać jest zupełnie analogiczna do postaci odwróconego od nas oranta ze Wstępowania do nieba

²⁵ Białostocki zwraca uwagę na pewien rodzaj rysunków Memlinga, przedstawiających długie, ostre, graficzne linie, zdecydowanie określające załamania fałd, ujawnionych przez promienie podczerwone w tryptyku gdańskim; ich modelunek jest podobny do zarysu szaty św. Jana z tryptyku Zaślubin mistycznych św. Katarzyny. Zdaniem Białostockiego podobieństwo to przesądza o atrybucji Sądu ostatecznego na rzecz Memlinga. Białostocki „Sąd ostateczny” *Hansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, „Rocznik Historii Sztuki” VIII (1970) s. 23; *Malarstwo niderlandzkie w zbiorach polskich 1450—1550. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie 1960*. Aneks technologiczny dotyczący badań obrazu opracował K. Kwiatkowski.

²⁶ Rozjaśnienie szczytów skrzydeł anielskich znajdujemy jeszcze w wielu innych obrazach Memlinga np. (wymieniam według *Austellung 1939*): Madonna tronuująca z Dzieciątkiem w Berlinie (s. 62, nr 29), Trzy Marie u grobu ze Zbiorów Rotschilda w Londynie (s. 65, nr 35), Zwiastowanie w prywatnym posiadaniu w Anglii (s. 66, nr 28), Madonna z Dzieciątkiem, własność M. L. Schiff w Londynie (s. 67, nr 23).

w Sądzie. Obie postacie memlingowe posiadają wdzięk ruchu właściwy jedynie brugejskiemu mistrzowi.

W ścieniu z tryptyku „Zaślubin” święty Jan nawet po kaźni opiera się na rękach, co jest zgodne z memlingową zasadą nadawania wdzięku postaciom, inaczej niż u Rogiera, u którego św. Jan leży po egzekucji płasko na posadzce. Podobną postawę spotykamy i w Sądzie np. u jednego z pyszałków lub jednego z żarłoków.

Piękno i poezja ruchu postaci ludzkiej przebija w memlingowym Sądzie ostatecznym nie tylko na polu zmartwychwstania i we Wstępowaniu do nieba, lecz także i w Upadku do piekieł. Możemy podziwiać nie tylko charakterystyczne postacie w kolegium apostoelskim, rozmaitość ruchu, rąk i głów, w mimice twarzy, czy bogactwo ruchu w pętli ostatnio zważonych przez archanioła, zestawienie pierwszej pary w pochodzie zbawionych z drugą odwróconą od niej, ale także piękno i wdzięk ruchu nawet w obrazie piekła u trójosobowej grupy wszetecznych, trzech leniwców, w sąsiedztwie Beelzebuba u kobiety kallipygos; dużo prawdy jest zawartej w postaci lecącego na tle jasności ognia głową w dół pyszałka.

Specyficzny wdzięk ruchu postaci Memlinga występujący w całej jego twórczości zestawiony z wielkim bogactwem pięknych ruchów w Sądzie ostatecznym przekonuje nas, że ten malarz był jedynym, który tak potrafił komponować na terenie Niderlandów, Dołożywszy do tego wspomniane wyżej podobieństwo fizjognomii postaci ze znanych dzieł Memlinga z wyrazem twarzy w Sądzie ostatecznym, również specyficznych dla Memlinga, trzeba uznać, że nikt nie mógł być autorem gdańskiego Sądu ostatecznego, jak tylko Hans Memling.

DZIEJE TRYPTYKU

Fundatorem tryptyku był Florentczyk Angelo di Jacopo Tani, były kierownik brugejskiej filii banku Piera i Giovanniego Medyceuszów. Filia ta zakresem swego działania obejmowała obszar całych Niderlandów. Angelo zwolniony w r. 1465 z obowiązków przedstawicielstwa na rzecz Tommasa Portinari udał się z Brugii do rodzinnego miasta, gdzie licząc już 50 lat ożenił się w r. 1466 z młodziczką 18-letnią Katarzyną Tanagli. Sporządziwszy z tej okazji wymagany zwyczajowo przez intercyzę ślubną testament (1467), wrócił do Niderlandów. Pragnąc zapewne upamiętnić fakt swego małżeństwa i nowych związków rodzinnych jakimś znakomitą dziełem sprawionym dla swego miasta, zamówił u najwybitniejszego wówczas w Brugii malarza Jana Memlinga wykonanie tryptyku przedstawiającego Sąd ostateczny, na którego skrzydłach od strony zewnętrznej miały się znajdować portrety

obojga małżonków, a ponad nimi, na tej samej ścianie szafy, malowane posągi świętych patronów, już nie samych ofiarodawców, lecz kościoła Or San Michele we Florencji, który miał charakter sanctuarium cechów florenckich. Wśród mistrzów cechowych rej wodzili bankierzy, którzy swymi kredytami służyli wówczas całemu cywilizowanemu światu. Bankier Tani wybrał tematykę Sądu ostatecznego, dlatego że tego rodzaju wizerunek, wieszany zwykle na ścianach sal sądowych, miał swą treścią nawoływać do uczciwości i solidności bankierów i kupców gromadzących się na modlitwę przed cudownym wizerunkiem Madonny di Orsanmichele umieszczonym w tabernaculum Andrea Orcagni. Dlatego tryptyk Memlinga miał zawisnąć zapewne na pobliskim filarze.

Marzenie Angela jednak się nie ziściły. Tryptyku nigdy do Or San Michele nie przywieziono. Lepsze szczęście miał jego następca Tommaso Portinari, który blisko 10 lat później (1476) zamówiwszy obraz Pokłonu pasterzy Hugona van der Goesa, zdołał go bez przeszkody umieścić w ojczyźnej Florencji, w kościele szpitalnym S. Maria Nova, obecnie w Uffizji.

Fatalną dla Taniego była wiosna 1473 roku. Angelo, korzystając z okazji, że galeon włoski zwany „Święty Mateusz” wyruszał z Niderlandów z towarami Medyceuszów i Portinariego do Florencji, polecił umieścić na nim wymalowany dla siebie — może już od dawna — tryptyk memlingowski. W tym czasie toczyła się na morzach wojna angielsko-hanzeatycka. Hanza zarządziła blokadę wybrzeży angielskich i jej jednostki morskie czuwały nad tym, ażeby żaden okręt nie dopłynął do Anglii. „Święty Mateusz” ufny w swą nietykalność, dlatego że na masztach miał neutralną flagę burgundzką, skierował swój bieg w stronę zabronionych brzegów. Z tego skorzystał pozostający w służbie Hanzy kaper gdański Paweł Beneke i ze swojej karaweli „Piotr z Gdańska”²⁷ stoczył zwycięską bitwę z galeonem. Statek został obrabowany, a tryptyk odwieziono do rodzinnego miasta admirała Gdańska, gdzie go zawieszono w kościele Mariackim na filarze obok kaplicy św. Jerzego. Nie pomogły interwencje wysoko położonych osobistości, nawet samego papieża Sykstusa IV. Tryptyk pozostał w Gdańsku.

W czasie wojen napoleońskich po zajęciu przez Francuzów Gdańska w r. 1807, dyrektor Muzeum Napoleona uwiózł tryptyk do Paryża. Po Kongresie Wiedeńskim (1815) wojska pruskie przywiozły tryptyk do Berlina, skąd w r. 1817 został zwrócony kościołowi Mariackiemu w Gdańsku i zawieszony na ścianie obok kaplicy św. Doroty.

Przy końcu II wojny światowej Niemcy okupujący Polskę ukry-

²⁷ Rekonstrukcja karaweli „Pierre de Rochelle”, nazwanej od roku 1462 „Piotrem z Gdańska” jest umieszczona w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* V (1965) s. 461.

li tryptyk w górach Rhön w Turynii. Odnaleziony przez Armie Radziecką, umieszczony został w r. 1946 w Muzeum Pomorskim w Gdańsku. Po odbudowaniu z gruzów Kościoła Mariackiego zawieszona w jego wnętrzu (obecnie w przedsionku od strony głównego wejścia do bazyliki)²⁸ pomniejszona kopia Sądu.

ZEWNETRZNA STRONA TRYPTYKU

Na zamkniętych drzwiach szafy w górnej części widzimy wymalowane dwie nisze *en grisaille*, w których stoją również szare figury, na lewo Matki Boskiej a na prawo Michała Archanioła. Matka Boska z Dzieciątkiem na lewej ręce ma na głowie koronę ozdobioną liliami heraldycznymi a w prawej ręce trzyma gołębia, którego Dziecię chwytą za skrzydła. Aureola nad Matką Boską ma kształt wiszącego okrągłego klosza. Stojący w prawej niszy skrzydlaty Michał Archanioł jest ubrany całkowicie w zbroję, jedynie głowę i ręce ma odsłonięte. Na zbroję zarzucił płaszcz. Lewą ręką trzyma tarczę obróconą w stronę szatana siedzącego na ziemi, a w prawej podniesionej do góry dzierży miecz, którym mierzy w złego ducha. W fałdach płaszcza archanielskiego zaplątał się drugi szatan.

Obie figury, tak Matki Boskiej, jak i św. Michała stoją na postumentach kamiennych, a na ścianach frontowych tych podstaw wiszą tablice z herbami fundatorów tryptyku.

Na posadzce flizowanej przed Matką Boską klęczy Angelo di Jacopo Tani, a na prawo przed św. Michałem jego małżonka Caterina Tanagli. Aby Warburgowi zadowolą zidentyfikowanie osób ofiarodawców na podstawie herbów wiszących obok nich na kamieniu²⁹. Oboje donatorzy mają ręce złożone do modlitwy. On ubrany w ciemną szatę, a ona w suknię czerwoną, Katarzyna zawiesiła na szyi koliaż z pereł ozdobioną krzyżykiem, a biały welon na jej głowie posiada brzegi również ozdobione u dołu perłami.

Na twarzach fundatorów usposobionych do modlitwy widnieje łagodność i spokój wewnątrzny.

CHRYSTUS

Centralną postacią zdarzenia zobrazowanego nam przez malarza tryptyku jest Chrystus, który przyszedł na „dzień Pański” czy

²⁸ J. Białostocki „Sąd ostateczny” 1970 s. 7—18; M. Walicki, *Sąd ostateczny* 1973 s. 6—130; Białostocki, *Les Musées de Pologne* (Gdańsk, Kraków, Warszawa) w serii: *Les primitifs flamands I: Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle* IX, Bruxelles 1966 s. 103—115.

²⁹ Aby Warburg, *Flandrische Kunst und florentische Frührenaissance*, Jahrbuch der Königlich — Preussischen Kunstsammlungen XXIII (1902) s. 247, 266.

na ostateczne wypełnienie swojej zbawczej misji, jak też posłannictwa założonego przez Siebie Kościoła³⁰. Przychodzi w obłokach, które podobnie jak przy Przemienieniu czy Wniebowstąpieniu oznaczają przynależność do Boga i przyście od Boga. Obłok jest także manifestacją majestatu i chwały Bożej (Mk 14, 62)³¹. Autorowie tekstów biblijnych przyrównują przyście Zbawiciela do paruzji władców hellenistycznych, która była poprzedzona dźwiękiem trąb heroldów (I Tes 4, 16—17).

Przychodzący Chrystus jest obrazem niewidzialnego Boga (Kol 1, 15), „jasnością chwały i odbiciem istoty Jego” (Hbr 1, 3). Albowiem w Nim wszystkie rzeczy zostały stworzone na niebie i na ziemi, widzialne i niewidzialne — wszystko przezeń — i dla Niego stworzone zostało (Kol 1, 16) (por. J 1, 14). On jest Alfą i Omegą (Ap 1, 3). W osobie Chrystusa objawia się rzeczywistość Boża ześrodkowana w ludzkim ciele. Przez Swoje ciało włączył się w nasze życie i w kosmos. Na skutek tego cała istniejąca rzeczywistość nabrała cech chrystologicznych, a szczególnie chrystologiczną stała się egzystencja człowieka.

Chwalebnie zmartwychwstały Chrystus jest Kyriosem, Panem całego stworzenia, żywych i umarłych, kosmosu, a także jest związanym z każdą istotą ludzką. Przez łaskę swoją (*charis*) udziela ludziom Boskiego życia i Swego podobieństwa.

Przychodzi jako najwyższy wykonawca planów Bożych, pośrednik między wiecznym Bóstwem a stworzonym Kosmosem. Przybył, aby dopełnić historii świata. Odwieczny plan Boży kryjący się we wiecznym NYN, zawierający jedność między *arché* a *eschaton*, ale który w świecie miał charakter dynamicznego rozwoju działań Opatrzności Bożej i człowieka, został zamknięty. Okaże się sens dziejów ludzkości i świata, zakorzenionych w Logosie. Wieczność obejmie swoją teraźniejszością cały miniony czas. Historia świata a zarazem historia zbawienia objawi eschatykę każdego swego okresu.

Paruzja Chrystusa będzie również dniem sądu. Będzie to sąd powszechny, który nie zmieni wyroku sądu szczegółowego, ale pozwoli każdemu człowiekowi powstającemu w odmienionym ciele zobaczyć, jak ludzkość, wzięta jako całość, doszła do przewidzianej pełni, czyli doskonałości. Podobnie i sam Chrystus-Sędzia będzie pragnął — jak się przypuszcza — z miłością spojrzeć na odkupioną przez Swą Krew ludzkość, dla której był drogą, praw-

³⁰ Kol 3,3: „Gdy Chrystus, Żywot wasz się ukaże, wtedy i wy z Nim ukażecie się w chwale”.

³¹ Dn 7, 13—14: „Oto z obłokami niebieskimi jakoby Syn człowieczy przychodził i aż do Starowiecznego przyszedł i stawili go przed oblicze Jego. I dał mu władzę i cześć i królestwo i wszystkie narody, pokolenia i języki służyć mu będą, władza jego władza wieczna, która nie będzie odjęta, a królestwo Jego, które nie zaginie”.

dą i życiem, i radować się ludzkim sercem z dojścia jej do wiecznego celu. Sąd powszechny będzie się łączył z orędzim o łasce, bo sądził będzie nasz kochający nas Brat, który jest prawdziwym człowiekiem, znającym nasze ziemskie warunki i nasze trudności. Odważnie będą mówić zmartwychwstali: „Przystąpmy tedy z ufnością do stolicy łaski, abyśmy otrzymali miłosierdzie i znaleźli łaskę odpowiedniej pomocy” (Hbr 4, 16). Miłość Najśw. Serca Pana Jezusa sprawi, że mimo naszego błędzenia potrafi On być dla nas na sądzie dobrym. Ale trzeba o tym pamiętać, że Sąd będzie się dokonywał według wartości naszych uczynków, dlatego na nim nie braknie powagi odpowiedzialności. Miłość nie niszczy sprawiedliwości, która każdej miłości jest podwaliną³². Dla tych, co nie przyjęli „miłości prawdy aby dostąpić zbawienia” (2 Tes 2, 10), „dzień Pański” będzie „dies irae”, pozbawiony radości i nadziei. Słuszne mówi przysłowie: „życie nie jest zabawą”. Dla dobrych „dzień zbawienia” będzie dniem „powrotu Pana” (Tes 13—18).

Chrystus przychodzi w ludzkiej naturze jako drugi Adam, triumfujący nad złymi mocami, zwycięzca grzechu i chaosu. Przychodzi jako Syn Człowieczy, któremu Ojciec oddał sąd w ręce, jako Chrzciciel, u którego według słów psalmu *De profundis* jest miłosierdzie i obfite odkupienie (Ps. 129, 7). Przychodzi jako *rex pacificus*, którego oblicza pożąda cała ziemia. Stąd wezwanie do zmartwychwstających w wierze w Chrystusa: „Podnieście głowy wasze, bo oto przybliży się wasze odkupienie”.

Chrystus odkryty jedynie długim, zarzuconym na obydwie ramiona i bogato udrapowanym płaszczem, którego obfite fałdy spływają w dół poniżej Jego prawej ręki. Płaszcz jest tak ułożony, aby nie zasłaniał żadnej z ran Chrystusowych, i spięty jest na piersiach broszą ozdobioną naprzemian perłami i drogimi kamieniami.

Twarz Chrystusa Sędziego jest pełna majestatu i powagi. Z głowy spadają na ramiona długie włosy. Do głowy Chrystusa przytyka podobnie jak u Rogiera van der Weyden od lewicy miecz oznaka sprawiedliwości (*iustitia*), od prawicy wyrasta kwiat lilii skierowany w stronę czystych i niewinnych.

Prawą rękę zgiętą w łokciu Chrystus podnosi w geście błogosławieństwa, lewą zaś wyprostowaną opuszcza w dół w stronę potępionych. To obniżenie, zwyczajem antycznym okazujące niełaske, w średniowieczu znaczyło: „Idźcie precz, przeklećci”, podczas gdy podniesienie prawej ręki zwiastowało: „Pójdźcie błogosławieni”.

Cała postać Sędziego jest otoczona lekkimi złotymi promieniami. Osobny wieniec promieni okala głowę.

Według św. Pawła wywyższenie na wzór nowego człowieka obejmuje cały kosmos (Rz 6, 19—22). Chrystus przywróci stworze-

³² J. Ratzinger, *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, Kraków 1970 s. 176.

niu stan początkowy. Ta ireneuszowa *anakephalasis* nastąpi według tajemnej woli Bożej, aby — gdy nadejdzie pełność czasów — wszystko zostało naprawione w Chrystusie (Ef 1, 10). Chrystus wstąpi na wszystkie niebiosa, aby wszystko napełnić” (Ef 4, 10).

Przez Chrystusa człowiek jest zjednoczony z Ojcem i Synem a przez człowieka cały wszechświat.

KOSMOS

Chrystus przychodzący w Paruzji w ostatni dzień świata ukazuje się w aureoli słońca, które wyraża jasność niebieską. Swoje stopy oparł na glebie ziemskim i zasiadł na tronie z tęczy, która jest znakiem połączenia nieba z ziemią, symbolem pokoju i pojednania Boga z ludzkością³³. Całość tego przedstawienia wyobraża wszechświat, kosmos, który — jak nam wyraźnie sugeruje malarz — jest tajemniczo i głęboko wypełniony rzeczywistością Chrystusa. „On jest obrazem niewidzialnego Boga, pierworodnym wszelkiego stworzenia. Albowiem w nim wszystkie rzeczy zostały stworzone na niebie i na ziemi, widzialne i niewidzialne. — Wszystko przez Niego i dla Niego stworzone zostało. A on jest przed wszystkim i wszystko w nim stoi (Kol 1, 15—17). Chrystus jest Logosem, obrazem, na podobieństwo którego został ukształtowany nie tylko człowiek, ale również cały materialny świat. On jest Głową stworzenia; wypełnia cały kosmos, który do Niego dąży. Każdy element we wszechświecie porusza się lub jest poruszany pod Jego decydującym wpływem. Przez grzech jednak Adama nie tylko człowiek, ale i kosmos został dotknięty znamieniem chaosu. Przez śmierć i zmartwychwstanie Chrystus zwyciężył kosmiczne potęgi zła. Odkupienie człowieka stało się również odkupieniem i materialnego świata³⁴. Myśl tę pięknie wyraża liturgiczny hymn pasyjny (podany tu w wyjątkach):

„Crux fidelis, inter, omnes
Arbor una nobilis —
Sola digna tu fuisti
Ferre mundi victimam;
Atque portum praeparare

³³ Tęcza jest to atrybut tronu. „Oto tron był postawiony na niebie, a na tronie Siedzący. A ten, co siedział, przypominał z widzenia kamienie jaspis i sadiusz, a tęcza wokoło tronu podobna była widzeniu szmaragdu Ap. 4, 2—3; „Jako widzenie tęczy, gdy bywa na obłoku w dzień dżdżu, takie było widzenie blasku wokoło. Takie było podobieństwo chwały Pańskiej. Ez. 1—27, 2, 1. K. Goldamer, *Die Welt des Gottherschers, Sakrale Majestäts und Hoheitssymbole im frühen Christentum*. W: *The sacral Kingship, Studies in the History of Religions*, Leiden 1959.

³⁴ George A. Maloney, *Chrystus kosmiczny*, Warszawa 1972 s. 38—53.

Arca mundo naufrago,
Quam sacer cruor perunxit,
Fusus Agni corpore. —
Terra, pontus, astra, mundus
Quo lavantur flumine.”

Chrystus zmartwychwstały skupia odrodzoną ludzkość, ale też i kosmos otrzymuje zbawienie od Chrystusa. „Samo stworzenie wyswobodzone będzie z niewoli skażenia na wolność chwały synów Bożych. Wiemy bowiem, że całe stworzenie wzdycha i aż dotąd, jak rodząca, boleje. Ale nie tylko ono, ale i my sami, mający pierwiastki Ducha, sami w sobie wzdychamy, oczekując przybrania za dzieci Boże, odkupienia ciała naszego” (Rz 8, 21—23). Odkupiony wszechświat materialny nosi diaphanię czyli promienianie Chrystusa, który jest jego centrum³⁵. Wieczny plan Boży, który się rozwijał w świecie, dochodzi w dniu ostatecznym do anakephaliosis, gdy mocą zmartwychwstania Jezusa kosmos otrzyma niezniszczalność i przekształci się w „nowe stworzenie”³⁶.

Tej rekapitulacji dokonuje Chrystus otoczony kolistą światłością. „In sole posuit tabernaculum suum” (Ps 18, 6). Sam jest dla świata „sol iustitiae” słońcem sprawiedliwości³⁷. Koło tęczy, która łączy niebo z ziemią, wykazuje pewną materialność, bo dźwiga nie tylko Syna Człowieczego, ale i rąbki Jego płaszcza rzucone na nią jak na poręcz. Opierając Swe nogi na globie Chrystus potwierdza Swe panowanie nad kosmosem³⁸, bo według ówczesnych wyobrażeń kosmograficznych cały świat się obracał wokół ziemi. Zstąpiwszy zaś *ad inferos*, znalazł się w środku ziemi czyli w centrum kosmosu i objął nad nim po odkupieniu go Swe panowanie. Zstąpienie do piekiel oznacza zbawienie świata.

To ześrodkowanie wszechświata u stóp Chrystusa jest wyrażone przez odbicie sądzonego świata na błyszczącej powierzchni globu kosmicznego, który służy jako podnózek Chrystusowi. Na zwierciadlanej powłoce kuli odbija się obraz pola zmartwychwstania i sądu, widziany oczyma Boga³⁹.

³⁵ Maloney, s. 19—20; André Feuillet, *Chrystus kosmiczny według św. Pawła*. W: *Obraz Jezusa Chrystusa*, praca zbiorowa, s. 82.

³⁶ Maloney, s. 99—103.

³⁷ Nowa Liturgia Horazm zawiera hymn poranny (p. 3, f. 3: h. 3): „Qui sol per aevum praenites,
O Christe, nobis vividus,
Ad Te canentes vertimur”.

³⁸ Iz 66, 1: „Niebo jest moim tronem, a ziemia podnóżkiem nóg moich”.

³⁹ Odbicie zwierciadlane światła, świecące u góry kuli, wskazuje na „światłość świata”, odbicie natomiast pola zmartwychwstania znajduje się na dole kuli.

APOSTOŁOWIE

Obok Chrystusa na dwunastu stolicach zasiada 12 apostołów według logionu, zapisanego w ewangelii św. Mateusza. „Zaprawdę powiadam wam: iż wy, którzyście poszli za mną, w odrodzeniu, gdy Syn Człowieczy usiadzie na stolicy majestatu Swego, będziecie i wy siedzieć na dwunastu stolicach, sądząc dwanaście pokoleń izraelskich” (Mt 19, 28). Podobne słowa znajdujemy i w ewangelii św. Łukasza: „A ja wam przekazuję królestwo, jak mnie przekazał Ojciec mój. Abyście jedli i pili u stołu mego w królestwie moim i siedzieli na stolicach, sądząc dwanaście pokoleń izraelskich” (Łk 22, 29—30). Ta palingeneza czyli odrodzenie, spełni się wtedy, gdy Syn Człowieczy przychodzący na Swoją Paruzję powie: „Oto czynię wszystko nowe” (Ap 21, 5).

Apostołowie, w świadomości pierwszych pokoleń chrześcijan przedstawiali Kościół Niebieski, Nowy Izrael, eschatologiczną społeczność Zbawienia. Oni „jedli i pili u stołu” w królestwie Chrystusa, w raju Odkupiciela, a zarazem pełniąc funkcje paladynów tronu Syna Człowieczego mają wystąpić wraz z nim jako sądzące kolegium, jako asesorowie Chrystusa i współsędziowie. Na Sądzie występują zawsze w pełnej liczbie i w postawie siedzącej, przepisanej dla wyrokujących w konsystorzu⁴⁰. Apostołowie są umieszczeni symetrycznie po sześciu z każdej strony. Siedzą pełni powagi i gestykują z umiarkowaniem. Nie posiadają żadnych atrybutów; możnaby ich chyba poznawać po kolorze szat.

Trony apostołów są utworzone z chmur, które widać wewnątrz tęczy, a nawet na zewnątrz, bo ich obłoki podtrzymują grupę Deesis, przesłaniając tęczę.

Świadkowie Zmartwychwstania zajmują miejsce przy swym Panu Zmartwychwstałym. Zdaje się, że siedzą przy tęczy jak przy okrągłym stole. Ale gdy sobie uprzytomnimy, że tęcza jest usytuowana pionowo, całe półkole apostołskie cofnie się w naszych oczach wstecz poza tęczę i poza Chrystusa. Deesis (Matka Boska i św. Jan) znajdują się przed tęczą, na co wskazują chmury podpierające tę grupę; mimo to apostoł siedzący poza Matką Boską zarzuca płaszcz od frontowej strony przed klęczącą Orędowniczką. Jest to gra wyobraźni artystycznej niechybnie świadomie przed twórcę zamierzona.

DEESIS

Najbliżej Chrystusa, bo przed tęczą, która jest Jego tronem, klęczą na chmurach Matka Boska i św. Jan Chrzciel, orędujący

⁴⁰ Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, B. 3 Gütersloh 1971 s. 246.

za grzesznikami do miłosiernego Serca Zbawiciela. Oboje są otoczeni delikatnymi złocistymi promieniami nad głową, podobnie jak Chrystus. Apostołowie żadnej aureoli nie mają; siedzą i zajmują stanowisko sędziowskie, podczas gdy Matka Boska i św. Jan przyjęli pozycję błagalną, klęczącą. Matka Boska prosząca⁴¹ z lewej strony ma biały welon na głowie i okryta jest długim płaszczem, św. Jan zaś na prawo jest ubrany w krótką powyżej kolan sięgającą suknię i krótki płaszcz. Nakrycia głowy nie posiada. W górze poza Matką Boską siedzi w gronie apostołskim św. Jan Ewangelista, na prosto św. Jana Chrzciciela prawdopodobnie św. Paweł z piękną długą brodą. Te dwie postacie, Matka Boska i św. Jan klęczące przed Panem Jezusem, stanowią grupę zwaną Deesis (czyli ubłaganie, prośba). Matka Boska i św. Jan wykonują funkcję przewodników świętych, wstawiających się za całą ludzkością. Motyw ten na Zachodzie pojawił się w wieku VII (S. Maria Antiqua w Rzymie), w Gdańsku zaś należy obok tryptyku gandawskiego Van Eycka do ostatnich przykładów tego zjawiska ikonograficznego w sztuce zachodnio-europejskiej. W Polsce pojawiła się Deesis w literaturze, mianowicie w słynnej pieśni *Bogurodzica*.

ANIOŁOWIE TRĄBIĄCY NA POWSTANIE UMARŁYCH

W dniu Sądu ostatecznego powstaną zmarli niechybnie na głos samego Chrystusa (J. 5, 28—29). Głos ten jest wyrażony przez trąby anielskie. Symbol jednakże przyjmuje rozmaite formy. W liście św. Pawła do Tessaloniczan jest mowa o jedynej tylko trąbie (Tes 4, 16), w Apokalipsie o siedmiu (Ap 8, 1—2). U św. Mateusza (24, 31) liczba budzicieli zmarłych jest nieokreślona, ale wzmianka o tym, że Syn Człowieczy pośle w dzień Swego Przyjścia aniołów, którzy „zgromadzą wybranych jego z czterech wiatrów”, skłoniło artystów (i także Memlinga) do umieszczenia w dziełach z tematyką Sądu Ostatecznego czterech aniołów trąbiących. Trębacz ubrany w białe powłóczyste szaty okrążają pole zmartwychwstania. Dwaj z nich znajdują się w obrębie tęczy poniżej globu, na którym Chrystus opiera swe stopy, a trzeci na lewo od tęczy najwięcej się zniża do ziemi. Czwarty, również z trąbą, oddzielił się od trójki i unosił się wysoko na szczyt prawego skrzydła i gra ponad potępionymi, wędrującymi do piekła. Jego funkcja wskazuje, że powinien się znaleźć na równi z innymi aniołami Zmartwychwstania poniżej stóp Zbawiciela. Brzmienie trąby anielskiej ponad ot-

⁴¹ Z Hymnu „Stabat Mater dolorosa”:

„Flammis urar ne succensus,
Per Te, Virgo, sim defensus
in die iudicii”.

chłanią piekła nie ma żadnego celu, gdyż potępieni jej wezwaniu odpowiedzieć nie mogą. Gdyby jednak malarz dokonał przsunęcia anioła w dół, tak żeby się znalazł na równi ze swymi towarzyszami, wówczas o taką samą odległość musiałaby się obniżyć cała sceneria piekielna. To wydawałoby się racjonalniejsze, bo piekło według ówczesnych wyobrażeń powinno się znajdować w głębi ziemi, a więc chyba dużo niżej a nie na równi z powierzchnią grobów. Przez podniesienie anioła Memling dał patrzącym do poznania, że gardziel piekła została ze względu na formę tryptykową dzieła sztucznie podniesiona. Gdyby ktoś chciał mieć prawdziwą wizję zdarzenia eschatologicznego, winien sobie wyobrazić, że anioł gra obok swych towarzyszy, a królestwo Lucypera pogrzyżyło się w przepaść.

ZNAKI MĘKI PANSKIEJ

Chrystus siedząc na tęczy pokazuje rany Swych rąk, nóg i boku. Zachowując rany na swym ciele potwierdził swą tożsamość to znaczy że jest tym samym, który umarł na krzyżu, a potem zmartwychwstając wrócił do życia, naprawdę ludzkiego, obejmującego duszę i ciało. Do swych uczniów w wieczniku mówił Jezus: „Popatrzcie na moje ręce i nogi, że ja ten sam jestem” (Łk 24, 39). Krew Jego przelana z tych ran jest symbolem odkupienia. Odkupienie w ówczesnej mowie biblijnej nie oznaczało płacenia komu za coś, lecz wybranie, oczyszczenie i zjednoczenie z Bogiem. Jezus zachował na ciele Swym znaki gwoździ i włóczni, jako symbole Swojego miłosierdzia. I w tym znaczeniu wprowadzili je artyści tworzący dzieło Sądu Ostatecznego do programu ukazania się Chrystusa jako sędziego. Te znaki cierpienia i śmierci miały być otuchą dla zebranej na dolinie ludzkości i wskazywać, że Zbawiciel przyjął cierpienia na zadośćuczynienia za jej grzechy i przez śmierć Swoją zjednoczył ludzi z Bogiem. Oznaczają one zwycięstwo nad szatanem, z którym Chrystus zetknął się w czasie kuszenia na pustyni, spotykał się w czasie spełniania cudów, a także w Ogrojcu i na krzyżu. Prowadząc dialog z szatanem na pustyni nawiązuje Zbawiciel do opowiadania Mojżesza. Ukrzyżowanie Chrystusa było faktem kosmicznym, bo Stwórca człowieka, który z miłości dla niego przyszedł na świat, został jego ręką przybity do drzewa, Pan całego świata umarł na krzyżu nagi odarty ze wszystkiego; opuściwszy dla człowieka szczęśliwość niebieską skończył w niewysłowionych boleściach; przewyższający mocą i mądrością wszystkich ludzi, umarł przez nich wyszydzony i wzgardzony. Stąd euforia, samolubne zadowolenie z siebie, niedopuszczanie do siebie jakiegokolwiek poczucia winy — to nie jest postawa godna wyznawcy krzyża Chrystusowego. „Za wszystkich

umarł Chrystus, aby i ci, co żyją, już nie samym sobie żyli, ale temu, który za nich umarł i zmartwychwstał” (2 Kor 5, 15).

Nie tylko rany Chrystusowe, widoczne na Jego uwielbionym ciele, ale także i widok instrumentów Passionis, które unoszą czterej aniołowie z prawej i lewej strony słońca, świecącego za głową Chrystusa, jest pociechą dla zmartwychwstającej z grobu ludzkości. Zmartwychwstanie ludzi należy do zjawisk życia, a życie to jest skierowane ku Temu, który jest pełnią życia. Dlatego fałszywą jest opinia, jakoby narzędzia Męki Pańskiej, ukazane w dzień Sądu, miały być postrachem dla grzeszników⁴².

Aniołowie niosący instrumenty Męki Pańskiej odnoszą się do nich z wielką czcią. Dwaj bliźsi Chrystusa trzymają je przez zasłonę; na lewo całe dolne drzewce krzyża jest osłonięte draperią, a na prawo korona cierniowa spoczywa na białym welonie. Z dalszych aniołów jeden na lewo podtrzymuje kolumnę biczowania wraz z potrójnym biczem, z których każdy posiada po dwie kolczaste kulki metalowe; trzonek biczów jest przymocowany sznurkiem do kolumny; obok tego trzonka przylega do trzonu kolumny miotełka hysopu. Ostatni na prawo anioł trzyma w lewej ręce młot z trzema gwoździemi, a w prawej trzcinę z gąbką i zdide (lanecę), która służyła do przebiccia boku Chrystusowego. Trzeba zauważyć, że te dwa instrumenty: trzcina i lanca są najdawniejszymi, jakie się ukazały w sztuce (San Michele in Affricisco, VI w.) Zestaw czterech aniołów z takimi samymi prawie narzędziami Męki zacerpnięty został przez Memlinga ze sztychu z Mężem Bolesnym Mistrza E. S. pochodzącego z nad Jeziora Bodeńskiego (1440—1467). Wpływ tego Mistrza zaznaczył się i w Krakowie, gdzie malarz franciszkańskiego obrazu M. Boskiej Bolesnej podobne postacie aniołów z narzędziami pasyjnymi umieścił obok postaci Maryi Bolejącej.

GROBY

W czasie Paruzji Chrystusa otwarły się ziemne groby. Widzimy ich na środkowej tablicy tryptyku Memlinga niewiele. Na pierwszym planie wokół stojącego w centrum środkowego obrazu ogromnego Archanioła Michała spostrzegamy ich tylko cztery, i na horyzoncie, w głębi, drugie cztery. W stosunku do ilości kilkunastu dziesiątek ludzi powstałych z ziemi, jakie oglądamy w malowidłach tryptyku, liczba grobów wydaje się za szczupłą. Mimo to

⁴² W XV wieku przemija wyobrażenie Chrystusa jako *Maiestas Domini*, (zachowana w Sądzie jeszcze na portalu niebieskim), a zjawia się nowy obraz Chrystusa jako *Salvator mundi*. Podkreślana jest w tym obrazie zbawcza śmierć Chrystusa przez Jego bolesne rany. To odpowiada późnośredniowiecznej pobożności. Schiller, *Ikonographie* 3 s. 248.

widok tych ośmiu grobów widocznych w scenie Sądu Ostatecznego przywodzi na myśl, że kiedyś na polu, które się rozciąga przed naszymi oczyma odbywały się pogrzeby, i że ludzie, których tak wiele obserwujemy u stóp Chrystusa zjawiającego się w Paruzji, przeszli przez bramę śmierci. „W Adamie wszyscy umierają” (I Kor 15, 23). Śmierć jest zjawiskiem biologicznym, ale zarazem metafizycznym, nie podlegającym bezpośredniemu doświadczeniu. W chwili śmierci człowiek traci cielesność, jednak śmierć nie jest sprawą ciała, lecz wewnętrznym momentem duszy. Ze śmiercią kończy się w życiu człowieka zapisywanie kroniki zdarzeń, a otwiera się księga żywota. Przemija Kairós — czas, a przychodzi Aion — wieczność. Śmierć jest bezczasowym przełomem, w którym człowiek osiąga swój stan ostateczny. Śmierć jest także tajemnicą teologiczną, odkąd w niej zamieszkało życie i miłość, i odkąd ta śmierć stała się chrystocentryczną, związaną ze zmartwychwstaniem Jezusa i Jego Paruzją⁴³. Przez śmierć człowiek wchodzi w świat przeniknięty Chrystusem, Tym, który przyszedłszy na ziemię, uległ śmierci po to, aby się stać Panem tejże śmierci i napełnić ją Swym życiem. Odtąd człowiek nie umiera w samotności, bo ostatnie jego tchnienie jest tchnieniem Chrystusa, zwycięzcy śmierci⁴⁴.

CIAŁA ZMARTWYCHWSTANIE

Nieodłącznie z przejściem Chrystusa związane jest zmartwychwstanie wszystkich ludzi. Z chwilą Paruzji nadeszła godzina, w której wszyscy, co spoczywają w grobach, usłyszą głos (*phoné*) — Syna Człowieczego; ci, którzy czynili dobre czyny, pójdą na zmartwychwstanie życia, ci zaś, którzy pełnili złe czyny na zmartwychwstanie potępienia (J 5, 28—29). *Phoné* jest to głos samego Chrystusa, który wezwie umarłych do zmartwychwstania. Wprawdzie św. Mateusz używa metafory trąby dnia ostatecznego w słowach: „I pośle (Syn Człowieczy) anioły swoje z trąbą i głosem wielkim i zgromadzą wybranych jego ze czterech wiatrów, od krańca aż do krańca niebios” (Mt 24, 31), a tak samo św. Paweł w I liście do Tesaloniczan poucza, że „sam Pan na znak i na głos archanioła przy (dźwięku) trąby Bożej zstąpi z nieba” (Tes 4, 16), to jednak właściwym budzicielem zmarłych jest sam Chrystus Pan przychodzący w Paruzji. Metafora była wzięta ze zwyczajów Żydów, u których trąba (róg — szofar) miała duże znaczenie kultowe. Dźwięk trąby oznaczał wezwanie Boże w stosunku do ludzi.

Podmiotem zmartwychwstania jest osoba ludzka, dlatego też *sar-*

⁴³ Aug. Jankowski, *Możliwości nowej interpretacji dogmatów w świetle konstytucji soborowej „Dei Verbum”*, „Analecta Cracoviensia” Kraków V—VI (1973—1974) s. 420.

⁴⁴ Ratzinger, *Wprowadzenie*, s. 48.

kos anástasis — ciała powstanie — nie oznacza zmartwychwstania samego ciała niezależnie od duszy. Owszem pierwszą rolę gra dusza, która ma przyrodzą zdolność i dążność do ucieleśniania się i z natury swej jest przeznaczona do połączenia się z ciałem. Sama dusza nie jest człowiekiem⁴⁵, choć jest nieśmiertelna i ma zdolność *subsistendi per se*⁴⁶ — jest tylko duszą ludzką, a człowiek rzeczywisty jest jednością cielesno-duchową⁴⁷.

Zmartwychwstanie nie jest zwykłym życiem po śmierci, ale przemianą ludzkiej istoty, gruntowną przemianą samej struktury fizycznej. Zmartwychwstanie nie jest także zmartwychwstaniem tych samych ciał pod względem chemiczno-fizycznym; przy zmartwychwstaniu nie będzie powrotu do biologicznych tworów z czasu życia ziemskiego⁴⁸. Z grobu, który był sanktuarium miłości, dobroci i modlitwy, pomnikiem zjednoczenia zmarłego z Chrystusem w pełni szczęśliwości, powstanie ciało przy współdziałaniu Ducha św.⁴⁹ nowe, ale własne (*suum et proprium*)⁵⁰ zindywidualizowane przez duszę, „wyzwolone z niewoli zepsucia na wolność chwały synów Bożych” (Rz 8, 21). O konieczności przemiany poucza św. Paweł w I liście do Koryntian: „W jednej chwili, w mgnieniu oka, na głos trąby ostatecznej (odezwie się bowiem trąba), umarli powstaną nieskazeni, a my zostaniemy przemienieni. Bo to skazitelne musi przyoblec się w nieskazitelność i to śmiertelne przyoblec w nieśmiertelność” (I Kor 15, 52—53)⁵¹. Skończy się panowanie Biosu, a zacznie się Zoe, wieczne życie,

⁴⁵ M. Jaworski, *Teologia a antropologia*, „Analecta Crac.” III (1971) s. 59—66; St. Wypych, „Nowe Niebiosa i nowa ziemia”. *Rozwój biblijnej idei „Nowego stworzenia”*, tamże, s. 237

⁴⁶ K. Kłósak, *Teoria kreacjonistycznych początków duszy ludzkiej a współczesny ewolucjonizm*, „Analecta Crac.” I (1969) s. 32—56; tenże, *Teoria duchowości duszy ludzkiej w ujęciu Tomasza z Akwinu*, „Analecta Crac.” IV (1972) s. 87—99; tenże, *Próba argumentacji za substancjalnością duszy ludzkiej*, „Analecta Crac.” VII (1975) s. 511—520.

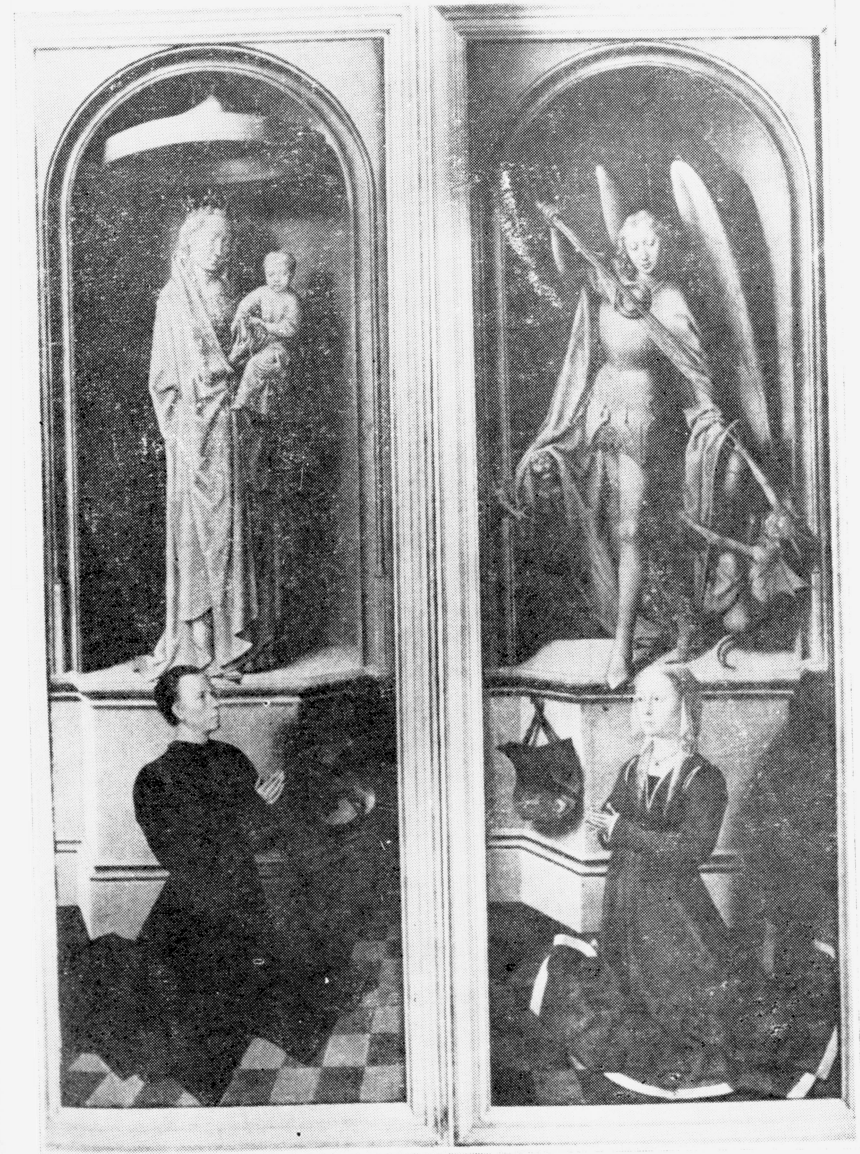
⁴⁷ T. Wojciechowski, *Jedność duchowo-cielesna człowieka w księżce (kard. Karola Wojtyły) „Osoba i czyn”*, „Analecta Crac.” V—VI (1973—74) s. 191—199, 260—261; tenże, *Der Tod innerhalb einer evolutionen Weltanschauung*, *Anzeiger für die katholische Geistlichkeit*, Herder, 85 Jahr, October 1976.

⁴⁸ Ratzinger, *Wprowadzenie*, s. 301.

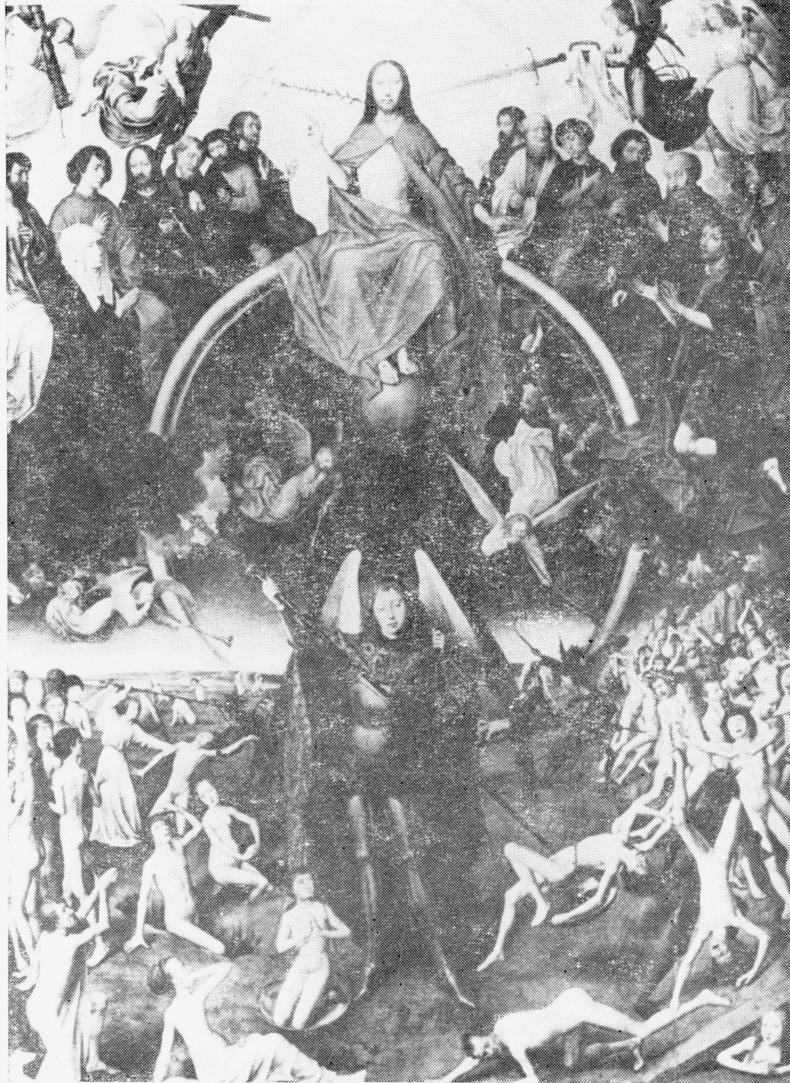
⁴⁹ Jankowski, *Duch i oblubienica mówią: „Przyjdź”* (Ap 22 17). *Modlitwa Kościoła o postannictwo eschatologiczne Ducha św.*, „Analecta Crac.” I s. 83—105; tenże, *Przez Ducha Wiecznego. Próba uściślenia sensu pneumatologicznego tego zwrotu*, „Analecta Crac.” III s. 202—220; tenże, *Duch Odnowiciel*, „Analecta Crac.” IV s. 139; tenże, *Eschatologiczne postannictwo Ducha Parakleta*, „Analecta Crac.” VII s. 537—562.

⁵⁰ Pierre Benoit, *Problem zmartwychwstania Chrystusa*, W: *Obraz Jezusa Chrystusa*, x. 1871 s. 120—24.

⁵¹ „Oczekujemy Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa, który przemieni ciało podłości naszej na podobieństwo ciała jasności swojej wedle tej potęgi, którą teżwszystko podbić sobie może” Fil. 3, 21—22.



2. H. Memling, Tryptyk „Sąd Ostateczny”. Widok zamknięty.



3. H. Memling, Tryptyk „Sąd Ostateczny”. Część środkowa.

wyzwolone z czasoprzestrzeni⁵². Ciało po wskrzeszeniu będzie mieć za pierwowzór chwalebne ciało Chrystusa, który także w Swoim człowieczeństwie jest obrazem Boga Niewidzialnego (Kol. 1, 15). Chrystus daje skończonemu, zniszczalnemu człowiekowi udział w niezniszczalności i nieśmiertelności samego Boga. Dzięki niemu także i Kosmos otrzymuje pewną dozę nieśmiertelności.

Zmartwychwstanie przeto człowieka niesłuchanie podniesie jego godność, należną mu jako temu, którego Chrystus umiłował i którego odkupił przez Swoje Rany, Krzyż i Krew. Wcielone Słowo Boże na zawsze zachowa ludzkie oblicze i kształt Syna Człowieczego.

Zmartwychwstanie na obrazie Memlinga odbywa się na podwójnym planie. Na pierwszym wyszły z otwartych grobów dwie pary ludzi a jedna kobieta jest jeszcze zanurzona po biust w ziemi. W środku pola odbywa się oddzielenie złych od dobrych i dopiero na najdalszym planie widnieją osiem postaci, z których trzy stoją na łące, jedna siedzi, a reszta jeszcze tkwi w odsłoniętych grobach.

Zmartwychwstanie na obrazie Memlinga odbywa się na podwójnym: „Nagom wyszedł z żywota matki mojej i nago się tam wrócić” (Job 1, 21). Nagość jest także symbolem powrotu do rajskiej szczęśliwości. Jest jednak na tablicy środkowej jedna para zmartwychwstałych, najbliższa nam, która nie pokazuje się nam w pełnej nagości, bo na łona tak mężczyzny jak i kobiety zarzucona jest biała tkanina. Jan Białostocki⁵³ rzucił supozycję, że te postacie nawiązują do antycznych przedstawień na sarkofagach Trytona i Nereidy, które są symbolem wędrówki ludzkiej w zaświaty. Na sarkofagu rzymskim, stojącym w Pizie (Campo Santo) widać rzeczywiście postacie trytonów i nereid okrytych zasłonami. U Memlinga mężczyzna brodaty po zmartwychwstaniu ukląkł na prawym kolanie a z jego lewego ramienia spada przez łono prześcieradło i zasłania prawą nogę zgiętą w kolanie opartym na trawniku. Postawę ma modlitewną: ręce trzyma złożone i wyciągnięte do góry. Głowę i oczy zwrócone ku Chrystusowi ukazującemu się na tęczy. Nie widać dołu, z którego wyszedł. Na prawo od niego siedzi na brzegu swego otwartego grobu młoda kobieta, która lewą ręką podpira się na murawie, a prawą dłoń kładzie na bok głó-

⁵² T. Wojciechowski, *Scholastyczne i neoscholastyczne dyskusje nad naturą czasu*, „Analecta Crac.” III s. 115.

⁵³ J. Białostocki, *Nereidy w kaplicy Zygmuntołowskiej W: Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stow. Hist. Sztuki w Gdańsku, grudzień 1966*. Warszawa 1969 s. 83—97, szczególnie 84, przypis 5. W chrześcijańskiej katakumbie Pretekstata w Rzymie stał sarkofag na którego boku obok medalionu z portretem dziecka Curtii Catiany przedstawione są trytony i nereidy. Grabar, *Le premier art chrétien*. Gallimard 1966 s. 239, ryc. 265.

wy na wysokości ucha i patrzy w górę w stronę Chrystusa, jakby z wyrazem podziwu na widok Jego chwały. Z tyłu głowy ma zapleciony wielki czub bogatych włosów. Białe prześcieradło okrywa jej nogi aż po biodra. Postawa pierwszej pary, posługującej się prześcieradłami do odziania ciała, modlitewne i pełne podziwu oddanie się Chrystusowi wskazuje na to, że to są ludzie oczekujący zbawienia. Do tej grupy można dołączyć człowieka ważonego, zwanego Portinarim, który opada ku ziemi na szali wagi archanioła po drugiej stronie grobu „Nereidy”. Również i on jest pewny zbawienia, bo zauważył, iż jest więcej ważący niż jego partner i dlatego złożył ręce i modli się w skupieniu.

Inny nastrój zauważamy u drugiej pary zmartwychwstałych, którą widzimy na lewo od ogromnej postaci archanioła. Para ta jeszcze nie opuściła swoich miejsc grobowych. Bliższy nas mężczyzna jedną nogą stoi w otwartym grobie, a drugą zgiętą w kolanie podnosi, jakby się przygotowywał do wyjścia. Prawą ręką oparł się na murawie, pewnie w celu utrzymania równowagi, a lewą podniósł do góry, zasłaniając nią swe oczy przed blaskiem chwały Jezusa Chrystusa. Usta pół otwarte wyrażają lęk przed Słońcem Sprawiedliwości. Obawia się — jak można przypuszczać — że spotkanie z nim może go doprowadzić do „drugiej śmierci” podobnie jak zbliżenie się Ikara do Heliosa stało się przyczyną upadku nieszczęśnika. W następnym grobie podniosła się i usiadła kobieta z długimi, falującymi na obie strony włosami. Nogi poniżej kolan są jeszcze zanurzone w dole. Ręce wyciągnęła kolistnie przed sobą, splatając je palcami dłoni. Na twarzy maluje się smutek, usta są uchylone. Na prawym boku powyżej biodra widać czerwony wrzód. Obok lewej pachy rana, jakby pęknięcie skóry. Postać tej zmartwychwstałej przypomina rzeźbę Venus (Afrodyty) Anadyomene z nagrobków antycznych, z tą różnicą, że wynurzyła się nie z morza, lecz z ziemi, na skutek czego nie wyżyma rękami swych mokrych włosów, lecz dłońmi wyraża symbolicznie głęboki frasunek. Anadyomene na sarkofagach jest wyrazem przejścia z tego świata do nowego życia i rozpoczęcia wędrówki do miejsca wiecznej szczęśliwości. Kobieta ta siedzi na kamiennej w poprzek dołu położonej płycie, która z pewnością przykrywała przedtem jej grób. Na kraju płyty jest wryty herb i wykuty napis, który jest widoczny tylko częściowo: Anno Domini i data CCCLXVII. Datę tę można odczytać jako rok 1467, zbiegający się z terminem zamówienia tryptyku. Dalej znajdują się słowa, częściowo zasłonięte ręką siedzącej na płycie kobiety, z których możemy odczytać tylko litery: IC IAC. Przez kilka wieków tłumaczono te fragmenty napisu jako napis malarza: Eyck Jacob, najpewniej jednak są to resztki inskrypcji nagrobnej HIC IACET⁵⁴.

⁵⁴ Białostocki, *Sad ostateczny*, 1970, s. 11—12.

Piątą i ostatnią osobą zmartwychwstałą na przednim planie jest kobieta widoczna na prawo w dolnym kącie środkowej tablicy tryptyku, która wychyliła z głębokiego grobu tuż obok odwalonego kamienia tylko górną część ciała po biust i oparła się na łokciach płasko położonych przed sobą rąk, które związała splecionymi palcami. Patrzy tępo przed siebie, nie spieszy się jej do wychodzenia z grobu. Ta opieszłość wraz ze smutnym wyrazem twarzy świadczyłaby o tym, że kobieta nie spodziewa się otrzymać wiecznego szczęścia. Odpowiednikiem jej na prawym skrzydle tryptyku jest potępiony młodzieniec, który się zapadł prawie pod same pachy do wydrążonego dołu skalnego.

Dalszy teren zmartwychwstania widnieje w głębi — blisko horyzontu. Widać na nim 8 osób w trzech grobach. W środku pola troje, pod tęczą dwoje i na dalekich pagórkach trzech wskrzeszonych. W środkowej grupie wszyscy stoją zanurzeni do połowy swego ciała w grobach. Najbliższy mężczyzna obrócony do nas bokiem wychodzi z grobu podnosząc kolano prawej nogi i kieruje swą głowę w stronę zjawiającego się Chrystusa. Za nim kobieta, stojąca frontalnie, opiera się obiema rękami o murawę na brzegu swego grobu i wpatruje się pilnie w jasność siedzącego na tęczy Zbawiciela. Trzeci w tej grupie to mężczyzna, który pokazuje nam opuszczoną ku dołowi twarz pełną bólu i załamuje ręce przed sobą, łącząc je splotem palców.

W grupie pod tęczą dotykającą ziemi widzimy kobietę, również do połowy zanurzoną w grobie i ustawioną w 3/4 ku Chrystusowi, która podnosząc obie ręce i głowę do góry, z weselem adoruje Paruzję Pańską. Obok jej grobu siedzi na trawniku mężczyzna, skrzyżowawszy nogi „po turecku”, jedną ręką oparł się o ziemię i pochyliwszy się na lewy bok, prawą ręką pozdrawia Przyjście Pańskie, którego oczekiwał z radością.

Na dalekim horyzoncie widać jeszcze trzy postacie męskie których podniesione ręce wyrażają podziw i głębokie wesele z powodu objawienia się majestatu Boga-Człowieka.

Zwraca uwagę, że umarli powstają jako dorośli; nie widzimy wcale zmartwychwstałych dzieci. Malarz trzymał się zapewne tradycji potwierdzonej przez św. Tomasza z Akwinu, że zmartwychwstający bez względu na to, w jakim wieku zesłi ze świata, ukażą się po wstaniu z grobów *in iuvenili aetate* (Suppl. q. 81, a. 1). Wyjątki są rzadkie i pewnie czymś uzasadnione. Nie ma *limbus parvulorum*, gdzie według Abelarda dzieci nieochrzczone miałyby się cieszyć szczęściem naturalnym bez oglądania Boga albo miałyby być zrównane z potępionymi według orientacji augustyńskiej (tzw. *tortores parvulorum*). Według teorii „ostatecznej decyzji”, głoszonej przez Władysława Borosa, wszystkie dzieci osiagają w czasie śmierci pełnię swej duchowości i spotykają się ze swym Zbawi-

ciem. Według niego *limbus parvulorum* jest niemożliwy wobec przeznaczenia wszystkich ludzi do celu i szczęścia nadprzyrodzonego. Szczęście to tracą tylko ci, którzy je dobrowolnie odrzucają⁵⁵. Jezus kochał dzieci i stawiał je za wzór wierzącym, dlatego można mieć ufność, że nie odmówi im swej łaski. Ufność ta jednakże nie może być powodem jakiegokolwiek zmiany w dotychczasowej praktyce Kościoła.

NADZIEJA I CIERPIENIE

Wśród zmartwychwstałych widać postacie, pełne radości i ufności w swoje zbawienie, ale występują również takie, których postawa wykazuje lęk, a twarze ich są wypełnione smutkiem i zadumą. Jedni patrzą na Boga-Człowieka i widzą przede wszystkim kwiat lilii, wychodzący od Jego głowy w stronę rejonu zbawienia, a inni nie chcą widzieć tego, że z drugiej strony głowy Chrystusa wyrasta obosieczny miecz, o którym pisze Apokalipsa: „z ust jego wychodził miecz obosieczny, a oblicze Jego jako słońce świecące w swej mocy” (Ap 1, 16).

Lilia już od czasów egipskich była wyobrażeniem drzewa żywota i symbolem władzy. Ten znak panowania przekształcił się w późnym średniowieczu a szczególnie w wyobrażeniach Sądu ostatecznego, gdzie wychodził z ust Jezusa, w symbol łaski i nadziei, podczas gdy połączony z nią w ikonografii miecz wyraża gniew Boży i cierpienie. Potwierdza to Apokalipsa: „... Oto koń biały, a Ten, co siedział na nim, zwano go Wiernym i Sprawiedliwym, a sądzi ze sprawiedliwością i walczy. — A z ust jego wychodzi miecz obosieczny, aby nim bił narody. A On rzadzić je będzie łaską żelazną; on też depce kadź wina zapalczywości gniewu Bożego” (Ap 11, 15). Nadzieją, którą wyraża lilia, jest życie wieczne, obiecane tym, którzy uwierzyli oraz trwają w nauce i miłości Chrystusa. Jezus odwołując się do theophanii synajskiej powiedział do Marty oplakującej zmarłego Łazarza: „Jam jest zmartwychwstanie i życie; kto we mnie wierzy, choćby i umarł żyć będzie. A wszelki, kto żyje i wierzy we mnie, nie umrze na wieki” (J 11, 25—26). Według św. Jana (a tak samo św. Pawła) Chrystus jest przede wszystkim ZOE. Ewangelia św. Jana poucza nas, że ZOE zakorzenia się w czasie; według niej nie ma różnicy między życiem obecnym a życiem po śmierci. Tu życie się doskonali, a śmierć jest wejściem w pełne życie z Chrystusem. „Vivas in Deo” — pisano na grobach w katakumbach. Przechodząc chodniki cmentarzy ówczesni chrześcijanie widzieli życie, a nie śmierć. *Thánatos* nie był dla nich — jak wierzyli starożytni — dzieckiem czarnej, nigdy nie kończącej się nocy. Dzięki słowu Chrystusa śmierć przestała

⁵⁵ W. Boros, *Mysterium mortis*, Warszawa 1974 s. 129—131.

być królestwem ciemności, niemocy, trwogi i klęski, ale stała się zorzą światłości i pełni życia. „Zaprawdę powiadam wam: jeśli kto zachowa mowę moją, śmierci nie zazna na wieki” (J 8, 51). Życie jest wspomagane przez miłość bliźniego. „My wiemy, że zostaliśmy przeniesieni ze śmierci do życia, gdyż miłujemy braci (I J 3, 14). Sakramentem zaś wiecznego życia i zmartwychwstania jest Eucharystia”⁵⁶. Jam jest chleb żywy, który z nieba zstąpił; jeśli kto będzie pożywał tego chleba, żyć będzie na wieki; a chlebem, który ja dam, jest ciało moje za życie świata” (J 6, 51). „Kto pożywa ciało moje i pije moją krew, ma żywot wieczny, a ja go wskrzeszę w dzień ostateczny” (J 6, 54). Dopiero szkoła aleksandryjska podkreśliła, że Chrystus jest raczej naszym wzorem i Nauczycielem — *Didáskalos*.

Do głowy Chrystusa w okolicy lewego ucha jest skierowany miecz obosieczny, który przypomina, że ostateczne spotkanie z Chrystusem przy śmierci jest pełne cierpienia, bo dusza ludzka przechodząc do wieczności z grubym pokładem przywiązań ziemskich, zaniedbań w służbie Bożej, miłości własnej musi się oczyścić *per satisfactionem* aby rzucić popiół, który przygasił żar miłości Bożej. Św. Paweł mówiąc o robotach pomocników Bożych kończy słowami: „Jeśli czyja robota zgorze, szkodę poniesie; sam zaś będzie zbawiony, ale tak, jak przez ogień” (I Kor 3, 15). Ogień jest symbolem cierpienia. Spojrzenie na Chrystusa, jakie malarz przedstawił na polu zmartwychwstania dokonuje się wcześniej tj. w chwili śmierci a zarazem w czasie sądu szczegółowego, kiedy kończy się stan pielgrzymowania. Odpuszczenie grzechu można uzyskać tylko *in statu viae*, nie można więc oczyszczenia duszy przenosić na życie pośmiertne. W ostatnim momencie życia człowiek ogarnia uwagą całe swoje życie, widzi wielką swoją niegodziwość i w obliczu Chrystusa, do którego się zwraca całą siłą swej miłości, przeżywa ogromny ból oczyszczający jego duszę, która ma się połączyć ze Zbawicielem. Ten ból połączony z aktem najwyższej miłości Bożej nazywa się czyścem. Wielkość bólu jest uzależniona tak od siły egoizmu pokrywającego duszę, jak również od złagodzeń, jakie przynoszą ofiary jałmużny i modlitwy, przede wszystkim msze św. odprowadzane za zmarłego i ofiarowanie Bogu w rozmaitym czasie, a które od strony AIONU stapiają się na jeden moment pomocy i wsparcia dla cierpiącego. Ból otwiera bramę Boskiemu przebaczeniu.

PSYCHOSTASIS

Największą postacią wśród wymalowanych na obrazach tryptyku Sądu ostatecznego ogromną jak św. Krzysztof — jest sto-

⁵⁶ Gustave Martelet, *Zmartwychwstanie, eucharystia, człowiek*, Warszawa 1976 s. 215—18.

jący w środku pola zmartwychwstania archanioł Michał. Jego postać wraz z wyobrażonym w górze Chrystusem stanowi oś kompozycji całego tryptyku⁵⁷. Ubrany nie w dalmatykę, jak na lewym skrzydle, gdzie przyjmuje błogosławionych do nieba lub jak w Sądzie ostatecznym Rogiera van der Weyden z Hôtel-Dieu w Beaune, lecz w piękną świecąą zbroję, która okrywa całe jego ciało z wyjątkiem głowy i dłoni rąk⁵⁸.

Ze względów artystycznych szczególną uwagę zwraca widoczne w wypukłej górnej części zbroi archanioła odbicie doliny Sądu oglądanej od strony posiadacza zwierciadlanej blachy. Malowanie odbić otoczenia na powierzchni błyszczących przedmiotów wprowadził do sztuki flamandzkiej Jan Van Eyck. Sławne jest jego tego rodzaju odbicie w obrazie portretowym małżeństwa Arnolfinich⁵⁹. Przykład tego rodzaju malarstwa naśladował i Jan Memling. To lustrzane odbicie nie podaje wielu szczegółów z doliny Sądu, lecz ubogaca naszą obserwację pierwszego odcinka doliny zmartwychwstania, bo ją możemy oglądać równocześnie z dwóch stron: od naszej strony i od strony anielskiej. Co widać z perspektywy anioła to znaczy, co się odbija w jego zbroi? Przede wszystkim widać odbicie pleców człowieka klęczącego na szali wagi, zmartwychwstałą kobietę siedzącą nad opuszczonym grobem i patrzącą w stronę Chrystusa (tzw. Nereidę), następnie czołgającego się na klęczkach po zejściu z wagi potępieńca. Odbija się również i krzyż archanioła, a w dali tłum zmartwychwstałych rozrzuconych po dolinie, oczekujących na swój ostateczny los.

Na zbroję archanioła jest zarzucony płaszcz z bogatej czerwonej tkaniny ozdobnej złocistymi wzorami, spięty pod szyją wielką okrągłą broszą. Okraje płaszcza jak również jego kolistą spinkę na piersiach anielskich są wysadzone drogimi kamieniami. Nad płaszczem występują wysoko kolanka opuszczonych ku dołowi skrzydeł Michała, zakończonych pawimi piórami zdobionymi w piękne argusowe oczy. Głowę archanioła okalają bujnie spadacenny krzyżyk. Twarz św. Michała jest bardzo podobna do twarzy jące na ramiona włosy, na których szczycie widnieje mały drogo-

⁵⁷ Podobieństwo środkowej kompozycji, położonej na osi całości tryptyku do takiego samego tematu w Sądzie ostatecznym Rogiera van der Weyden jest tak wielkie, że bez oporu można przyjąć, iż Memling posłużył się przy malowaniu tej grupy rysunkiem zestawionym przez swego mistrza w pracowni brukselskiej.

⁵⁸ Okucie w zbroję Archanioła Michała na polu Sądu nie było w sztuce niderlandzkiej nowością. Zbrojny archanioł pojawił się już na skrzydle przypisanym Janowi Eyckowi (z około 1430 r.) w Nowym Jorku (Metropolitan Museum) i na berlińskim skrzydle tryptykowym Petrusa Christusa z r. 1452.

⁵⁹ E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, „The Burlington Magazine” 64 (1934) s. 117—127.

tegoż anioła przyjmującego świętych u stóp schodów niebieskich na lewym skrzydle tryptyku.

Archanioł Michał stojąc na małym pogórku sądowym dzierży w prawej ręce krzyż procesyjny, znak zwycięstwa, ozdobiony drogimi kamieniami, zatknięty na bardzo wysokim drzewcu, lewą zaś ręką podtrzymuje wagę, której jedna i druga mosiężna błyszcząca szala wisi na trzech łańcuszkach. Waga ta służy archaniołowi do ważenia ludzi i poznawania ich wartości według ciężaru na szali. Idea ważenia ludzi (psychostasia)⁶⁰ była popularna w Egipcie, gdzie tę funkcję przypisywano bogu Tothowi. Ta sama idea pojawia się również w źródłach biblijnych. Dziesiąty wiersz psalmu 61 głosi, że zaprawdę marni są synowie ludzcy, ich zakłamana istota okazuje się najlepiej przy położeniu na wadze, gdzie są lżejsi niżeli technienie ust ludzkich. Cierpiący Job powiedział przyjacielowi Elifazowi „Daj Boże, aby grzechy moje, którymi zasłużyłem na gniew, — i nędza, którą cierpię, były złożone na wagę. Jako piasek morski okazałaby się ona cięższa: stąd i moje słowa są boleści pełne (Job 6, 1—3). Daniel, wyjaśniając treść pisma tajemniczej ręki, powiedział do Baltazara: że „wyraz Tekel” znaczy „zważonyś jest na wadze i znaleziony jesteś mało ważący” (Dn 5, 27). Ten sposób oceny ludzi przeniesiono do obrazów Sądu ostatecznego.

Szala po prawej ręce archanioła w gdańskim tryptyku opadła zupełnie w dół i osiadła na ziemi, co oznacza, że postać klęcząca na tej szali jest bogata w zasługi u Boga oraz przeznaczona do zbawienia wiecznego. Klęczący ma ręce złożone do modlitwy, twarz jest pełna radosnego pokoju i ufności w Zbawicielu. Widać, że malarz chciał tu przedstawić ideał młodzieńczej urody, jaki od dawna przyswiewcał artystom, począwszy od czasu antyku, kiedy to w świątyniach i domowych galeriach cesarzy i patrycjuszów stawiano posągi opiekuna Apollina Musagètesa, zręcznego Hermesa, kochanka Afrodyty Adonisa czy ulubionego, a później ubóstwionego przez Hadriana Antinoosa z Bitynii. W kręgu chrześcijańskim okazję do przedstawienia pięknego młodzieńczego ciała dawały przedstawienia męczeństwa św. Sebastiana⁶¹.

Na szali bliskiej lewej ręki archanioła leży człowiek, który okazuje się lekkim, bo ramię wagi przechyliło się do góry, co oznacza, że ważony przeznaczony jest na zgubę. Szatan z drobnymi różkami i krogulczym dziobem z ukrycia podnosi głowę człowieka położonego na szali za włosy do góry, by tym pewnie uzyskać nowy łup dla siebie. Memling zwykł był wkładać w postacie potę-

⁶⁰ M. P. Perry, *On the Psychostasis in Christian Art*, „The Burlington Magazine” 22 (1912) s. 94—105; 1913 s. 208—218.

⁶¹ Wł. Kozicki, *Św. Sebastian, Studium porównawcze z dziejów sztuki włoskiej*. Kraków 1906.

pionych dużo niepokoju. Leżący na wadze, ale przeznaczony na potępienie grzesznik zwija się w konwulsjach, których forma jest zupełnie podobna do bolesnych skrętów ciała duszonego przez węża młodszego syna kapłana Laokoona w agezandrowym monumencie stojącym w Cortile watykańskim.

Trzej ostatnio zważeni przez archanioła grzesznicy tworzą pętlę, przy czym pierwszy i drugi z potępionych chwytają za nogę swego poprzednika. Pierwszy z nich znajduje się jeszcze na szali, drugi staje „dęba” oparty o piaszczysty grunt; postawa ta drastyczna pojawia się niejednokrotnie w sztuce flamandzkiej, a pod jej wpływem odbiła się nawet w dekoracji Graduału Olbrachta na Wawelu. Zestawiony z człowiekiem stojącym na głowie sąsiedni młodzieniec splatający palce poziomo przed sobą ułożonych rąk, stanowi z nim razem układ przeciwstawny: sam jest obrócony głową do góry, a jego sąsiad głową na dół. Trzeci człowiek z pętli potępionych obok archanioła czołga się na czworakach a jego postać odbija się w zbroi archanioła.

Po obu stronach archanioła znajduje się po 5 osób ułożonych symetrycznie. Przypominamy, że na lewo jest widoczna para orantów owiniętych prześcieradłami (nazwanych analogicznie Trytonem i Nereidą), potem druga para siedzących w odkrytym grobie (Ikar i Anadyomene), wreszcie piąty, klęczący na szali wagi Portinari, na prawo zaś od św. Michała trzechosobowa pętla potępieńców, młodzieniec stojący obok obróconego w dół potępieńca, wreszcie wyglądająca z grobu i wsparta na łokciach kobieta.

Za archaniołem po prawej jego ręce odbywa się pochód ludzkości ku Bogu, a po lewej odłączenie potępionych przeznaczonych na męki piekielne.

POCHÓD LUDZKOŚCI DO BOGA

Na polu zmartwychwstania w obliczu Sędziego zebrała się grupa wybranych, która wyobraża całą ludzkość. Artysta przedstawił ostatni dzień świata w sposób dramatyczny, ustanawiając kolejność faktów zmartwychwstania, sądu, rozdzielania, lecz wypełnienie czasów może się dokonać tylko w jednym momencie bez kolejnych faz. Choć każdy człowiek podlega sądowi szczerogłowemu w chwili śmierci, jednak plan Boży osiągnie swą pełnię w zjednoczeniu całej ludzkości na Sądzie ostatecznym. Widok ludzkości przyjmującej zbawienie będzie należał u każdego człowieka do dodatkowych elementów szczęścia niebieskiego⁶². Grzech pierwotny dotknął całą ludzkość, dlatego też zbawienie Chrystusowe obejmie całą predestynowaną ludzkość. Także i ludzie żyjący przed

⁶² Adolph Gesché, *Zmartwychwstanie Jezusa a historia zbawienia*. W: *Obraz Jezusa Chrystusa*, s. 97—98.

Chrystusem przez chrzest pragnienia łączą się w związku przyczynowym (choć nie chronologicznym) ze śmiercią, zmartwychwstaniem i uwielbinym człowieczeństwem Chrystusa⁶³. Tęsknota za Bogiem, która się wyraża w dążeniu do dobra i do piękna stale towarzyszy ludzkości⁶⁴. Praca, więź społeczna, miłość wszechludzka prowadzi do adoracji Boga jako Stwórcy świata i jego celu. Życie świata jest ukryte w tajemnicy Chrystusa, który powiedział: „Dana mi jest wszelka władza na ziemi i w niebie” (Mt 28, 18), ale szczególnie zamieszkał w ustanowionym przez siebie Kościele, który jest światłością świata oraz kwasem prawdy i dobra, przenikającym cały świat. Na szerokiej łące świata kwitną wśród różnorodnych traw kwiaty świętości, wyhodowane przez Kościół dla większej chwały Boga. W obrazie Memlinga wybrani udają się kwiecistą łąką w stronę górnego Syjonu, do którego wejdą po przyjęciu ich przez św. Piotra kryształowymi schodami. Idzie ich po zielonej murawie dwunastka, składająca się z sześciu par. W pierwszej przodują przedstawiciele ludzkości, których nazwiemy Adamem i Ewą. Adam wyróżnia się brodą i twarzą, na której rysuje się wielka powaga. Zasłania się wstydliwie, co przypomina jego zawstydzenie w raju. Obok stoi Ewa, która tuli się do niego. W drugiej parze za pierwszymi rodzicami ustawili się dwaj młodzieńcy (może Abel i Set), którzy częściowo odwracają się w stronę Psychomachii czyli walki anioła z szatanem i obserwują jak duch ciemności usiłuje przyciągnąć jednego z wybranych na stronę piekielną. W ich zachowaniu i wyrazie twarzy widać przejęcie się tym atakiem złej mocy. Dwóch dalszych mężczyzn postępujących za nimi nie widzi tej Psychomachii, jeden z nich idący na prawo patrzy obojętnie przed siebie, a drugi z lewej strony ma oczy obrócone ku górze w stronę Chrystusa. Można go porównać z Abrahamem, który widział Chrystusa i ucieszył się (J 8, 56). W czwartej parze posuwają się dwie panny z oczyma opuszczonymi i z wyrazem wielkiego skupienia na twarzy. Poza Ewą są to jedyne przedstawicielki zmartwychwstałych kobiet w tym pochodzie. Piątą parę spotkało nieszczęście. Bo oto szatan dobiegł do idących za pannami młodzieńców i wyciągnął jednego z szeregu, chcąc go dołączyć do potępionych. Jego towarzysza, ubrany w okrągłą czarną skórkową czapkę — chyba przedstawiciel krajów hyperborejskich — wysunął się z szeregu, jakby chcąc go ratować, ale bezsilny wobec złego ducha złożył jedynie ręce do modlitwy. Lecz z pomocą zjawiał się anioł ubrany w długą zakrywającą stopy albę, który drzewcem wysokiego procesyjnego krzyża uderzył szatana. Szpikulec drążka krzyżowego wbija się w głowę niecnego ducha. Dwurożny dia-

⁶³ Anthony Levi, *Religia a życie*, Warszawa 1969 s. 83.

⁶⁴ Martin C. d'Arcy, *Humanizm i chrześcijaństwo*, Warszawa 1973 s. 38 i 45.

beł ze skrzydłami ómy ustąpić nie chce i czarną łapą ciągnie do siebie zrozpaczonego młodzieńca — toczy się walka, która z pewnością zakończy się zwycięstwem sprawiedliwości na rzecz wybranego do nieba. Jest to specyficzne wyobrażenie walki o duszę między aniołem a szatanem, bo zwykle psychomachię przedstawia walka, którą prowadzą cnoty z wadami człowieka⁶⁵. Obrona anielska na obrazie Memlinga odnosi się do funkcji aniołów stróżów. Pochód ludzkości do bram niebieskich zamyka na końcu para szosta. Idący w tej parze na prawo murzyn, a na lewo człowiek o typie semickim są przedstawicielami krajów południowych. W pochodzie ludzkości są reprezentowane przeto różne rasy ludzkie, bo zbawienie Chrystusa objęło wszystkie ludy i wszystkie pokolenia. W ten sposób plan Boży dochodzi do swej pełni — *anakephalaiosis*. Grunt, po którym kroczy pochód świętych, dołącza się do tego gruntu, który na lewym skrzydle leży w bliskości schodów niebieskich. Na jego podłożu łączy się umiłowana przez Boga ludzkość, której Ojciec dał Swego Syna, aby ją wybawił od zguby i Kościół stojący przed bramą niebios, stanowiący bezpośredni wyraz uświęcenia ludzi przez żyjącego w nim Chrystusa.

MYSTERIUM INIQUITATIS (2 TES. 2, 7)

Bóg stwarzając świat dla Swej chwały, pragnął — jak wynika z przekazów Pisma św. — aby człowiek i cały kosmos osiągnął należyte znaczenie na skutek włączenia się w plany Boże. Człowiek obdarzony przybrany synostwem Bożym miał w imieniu całego stworzenia przez dobrowolne zwrócenie się ku Bogu posłuszeństwo i miłosne oddanie współdziałać w rozwoju zamierzeń Stwórcy. Stało się jednak inaczej. Człowiek uniesiony pychą, samouwielbieniem, dążeniem do autarchii nie włączył się w nakazy woli Bożej. „Przez nieposłuszeństwo jednego człowieka wielu grzesznikami się stało” (Rz 5, 19). Grzech wtargnął na świat. „Przez jednego człowieka grzech wszedł na ten świat; a przez grzech śmierć, i tak na wszystkich ludzi śmierć przeszła, bo wszyscy (w jednym) zgrzeszyli (Rz 5, 12). Na skutek tego stworzenie pogrążyło się w ciemności, chaosie i śmierci. Na świat przyszedł głód, starość, samotność, konflikty, zaognienia, przemoc, morderstwa i zniszczenia wojenne, klęski żywiołowe. Oprócz wypaczenia porządku materialnego na ziemi i w całym kosmosie, największa

⁶⁵ Poetycką wersję Psychomachii stworzył pisarz starochrześcijański Clemens Aurelius Prudentius (zm. 405), opisując walkę cnót z wadami. W sztuce chrześcijańskiej pojawiają się przedstawienia walki o duszę przy wadze archanielskiej (*psychostatis*), także i obrazy porywania duszy zmierzającej do nieba i ratowania jej przez anioła. Zmaganie się anioła z szatanem dla uratowania duszy przedstawia jeszcze przed Memlingiem koloński malarz Stefan Lochner w obrazie Sądu.

klęską było utracenie przez człowieka synostwa Bożego. Rozpoczęło się panowanie grzechu, śmierci i szatana⁶⁶. Bóg szanując wolną wolę człowieka, dopuścił, aby świat był dotknięty tym zepsuciem (*phthorá*), bo z okazji grzechu pierworodnego miał uzyskać jeszcze większą chwałę dla siebie i dla świata. Miało nastąpić przywrócenie do pierwotnego stanu *anakephalaiosis* czyli rekapitulacja. Podobnie jak w raju Bóg stworzył Adama z dziewiczej gleby, tak po raz drugi przykładając rękę do stworzenia człowieka, wywiódł tegoż człowieka doprowadzonego do doskonałości z dziewiczego łona Najśw. P. Marii, nowej Ewy, która w przeciwstawieniu do dawnej mocą swego posłuszeństwa przyczyniła się do naprawy świata. Logos włączył się w Kosmos. Bóg, który miał ludzką Matkę, przez Swoją Paschę stał się Głową ludzkości, ustanowionej jako nowy lud Boży a uwielbione Ciało Nowego Adama stało się źródłem wiecznego życia i przywróciło człowiekowi synostwo Boże. Chrystus stał się sercem i centrum całego stworzenia, zwalczwszy grzech, śmierć i szatana.

Pochodząc od starego Adama w sposób fizyczny, dziedziczymy po nim grzech pierworodny; od nowego zaś Adama Jezusa Chrystusa, którego jesteśmy dziedzicami w sposób duchowy, otrzymujemy zglądzenie grzechu pierworodnego i życie wieczne. Ale podobnie jak na początku dziejów ludzkości Bóg zwrócił się do człowieka, tak i teraz Chrystus żąda od każdego z nas osobiście dobrowolnego wyboru, posłuszeństwa i miłosnego oddania. Gdy tego odmawiamy, oddaliśmy się od Zbawiciela i sami się skazujemy na wieczną utratę szczęścia, którego On jest dawcą. „Ja światłość przyszedłem na świat, aby nikt z tych, co wierzą we mnie, nie mieszkał w ciemności. Jeśli kto słucha słów moich, a nie strzeże, ja go nie sądzę; bom nie przyszedł, ażeby sądzić świat, ale żeby świat zbawić. Kto mną gardzi, a słów moich nie przyjmuje, ma tego, co go osądzi. Słowa, które mówiłem, one będą go sądzić w ostatni dzień” (Jan 12, 46—48).

O żadnym czowieku nie możemy na pewno powiedzieć, że został potępiony; niemniej wiemy z Pisma Św., że taka możliwość istnieje. Ci, którzy w życiu wybrali raczej siebie niż Chrystusa i w chwili śmierci odwrócili się od Niego, skazali się dobrowolnie na wieczyste oddalenie od Najwyższego Dobra i na wieczysty konflikt duszy, która pragnie dojść do Pełni doskonałości bytu, ale przed nią jest widoczna niezmiennność dokonanego wyboru. Dlatego też malarz tryptyku gdańskiego nie omieszkał zamieścić tragicznej sceny oddzielenia potępionych od zbawionych i zepchnięcia ich w stronę przejścia do piekielnej otchłani.

Do potępionych należy *circulus* ostatnio zważonych przez archaniola Michała, za którymi ukrywa się szatan z pustym kołczem

⁶⁶ Levi, *Religia*, 64—65.

nem u boku i kitą z pawich piór, obsługujący wagę w ten sposób, że podnosi grzesznika do góry, aby jak najmniej ważył, okazał się lekki i był przeznaczony na potępienie. Zwraca tu uwagę przeciwstawny układ: ważony i czołgający się potępieniec mają głowy ustawione przeciwnie, ważony na prawo, czołgający się na lewo. Przeciwstawienie młodzieńca obróconego na dół głową jest jego sąsiad ze założonymi rękami przed sobą i łokciami podniesionymi do góry. Za nim stoi drugi z nadmiernie wydłużonymi nogami, który paznokciami drapie oba swoje policzki. Na prawo od niego dwóch łysych starców z kobietami. Bliższego z nich z płaczącym wyrazem twarzy można uważać za lubieżnika, bo swą towarzyszkę chwyta nieprzystojnie za udo, ona jednak lejąc łzy z rozpacz, obejmuje za szyję starca z drugiej pary; zapewne jest to niewierna żona lub cudzołożnica. Brodaty starzec z drugiej pary wraz z sąsiadką płaczą zrezygnowani; on splótł palce rąk przed sobą, a ona rękoma złączonymi zasłania sobie dolną część swej twarzy.

Stojąca za tymi dwiema parami starców na tle kamiennej góry wrzaskliwa trójka podnosi głos przerażenia, środkowy zaś w tej trójce potępieniec wyciągnął ręce w zwyż. Wypada im iść do wąwozu skalnego, który ma ich zaprowadzić do studni zatracenia. Przewodnik odrzuconych stojący na prawo i obrócony również w prawą stronę, oparłszy lewy łokieć złożonych rąk wysoko na skale, pełen zadumy spogląda na ostatnią drogę swego losu.

Obok tej rozkrzyczanej szeroko otwierającej usta trójki stoi pod ścianą skalną na lewo od tamtej jeszcze jedna trójka ludzi spokojnych tępych, bezmyślnych; skrajny z nich, mało widoczny, podniósł ręce jakby machinalnie. Te skalne wertepy zapoczątkowują piekielny pejzaż, który na sąsiednim prawym skrzydle tryptyku wypełni cały obraz.

W samym centrum gromady ludzi odłączonych na męki piekielne trzechosobowa grupa przedstawia, jak się zdaje, tzw. „trzeci świat”. W środku brodaty rwie swe obfite siwe włosy prawą ręką, a lewą rozpaczliwie podnosi do góry, łysy semita pochyliwszy głowę zamyka oczy, pokazuje pięść swej ręki, a po lewej stronie murzyn, który jedyny w tej nieszczęśliwej gromadzie ludzkiej jakby z wyrzutem podnosi oczy do góry ku Chrystusowi.

Od strony pola zmartwychwstania ludzie oddzieleni na potępienie są szczególnie ściśnięci, bo są zaatakowani przez szatana, przed którymi się cofają. Zaraz za szatanem ważnikiem gwałtownie się usuwa i zasłania rękami młoda para małżeńska, która podobnie jak wrzaskliwa trójka pod kamienną ścianą szeroko otworzywszy usta wydaje głośnie okrzyki na widok szatana z czterema krzywymi rogami na głowie i z grubym ogonem, godzącego w nich widłami o dwóch ostrzach.

Za tą parą jest pięciu mężczyzn widocznych na dalszym planie

bezpośrednio narażonych na udreki diabelskie. Drugi bowiem szatan-naganiacz ze skrzydłami nietoperza zamierza ich uderzyć olbrzymim biczem. Trzech z tej piątki znajdujących się na kraju podnosi z obawą ręce, a środkowy między nimi odwraca się do ucieczki. Te ataki diabelskie mają na celu zmusić odrzuconych do wycofania się z pola zmartwychwstania i przejścia w wąwóz prowadzący do piekła.

Oprócz szatana strażnika wagi i dwóch naganiaczy na dolinie Sądu znajdują się jeszcze dwaj szatani duszochwaci. Jeden z nich ze skrzydłami ważki wyrwa człowieka z piątego szeregu pochodzących zmartwychwstałych, lecz przeciwstawił się — jak wyżej wspomniano — anioł stróż, a drugi poza plecami archanioła Michała niesie jednego grzesznika, zwróconego głową do przodu, na ramieniu, a drugiego wlecze po ziemi za nogi.

Na całej dolinie Sądowej znajdują się 62 osoby: zmartwychwstałych 13, błogosławionych również 13, potępionych 29 i 7 duchów (2 aniołów i 5 szatanów). Zestawiając liczbę błogosławionych (13) z ilością przeznaczonych do piekła (29) możnaby sądzić, że artysta był zwolennikiem poglądu, że więcej ludzi będzie potępionych aniżeli zbawionych.

STRĄCANIE DO PIEKŁA (PRAWY SKRZYDŁO TRYPTYKU)

Spokojowi zbawionych zdążających na lewym skrzydle do nieba, uszczęśliwionych boskim przeznaczeniem i zapewnieniem życia wiecznego, przeciwstawia się na prawym skrzydle niepokój, nieskoordynowany ruch, a na twarzach rozpacz na widok wiecznego potępienia.

Ci, nieszczęśni są to ludzie, niegdyś przeznaczeni do wejścia w ekonomię życia Bożego, powołani do tego aby się stali uczestnikami natury Bożej, o ile na to wyrażą zgodę, dobrowolnie jednak odrzucili to wezwanie, świadomie odcięli się od osobowego związku z Chrystusem i izolowali się od związku z kosmosem, chwalać Boga. Zamknęli się wyłącznie w sobie, w swym nieczułym egoizmie i odwrócili się od Chrystusa-Logosa, od całej zbawionej ludzkości i od oczyszczonego oraz odnowionego w dniu Pańskiej Paruzji kosmosu. Znaleźli się w piekle, które nie jest określeniem kosmograficznym, lecz stanem wrogości wobec zdążającego do Chrystusa wszechświata, wewnętrznym rozdarciem duszy, powołanej do miłości Boga a niestety ontologicznie oddalonej od Niego.

„Bóg da odpoczynek w chwili objawienia się Pana naszego Jezusa. Zstąpi On z nieba z aniołami Swej mocy w płonącym ogniu i da sprawiedliwą zapłatę tym, którzy nie znają Boga i tym, co nie są posłuszni ewangelii Pana naszego Jezusa. Jako sprawied-

liwą karę poniosą oni wieczną ruinę, (odrzućni) sprzed oblicza Pana i od potężnego Majestatu Jego" (2 Tes 1, 7—10)⁶⁷.

Potępieni wchodzą w stan gorszy niż nicosć. Dusza ich bowiem nie może być unicestwiona, bo jest nieśmiertelna, a jednak niesposobna jest do życia z Bogiem.

Niedolę potępionych krótko wyraża 6 i 7 wiersz Psalmu 10; „Kto miłuje nieprawosć, ma w nienawiści duszę swoją. [Pan] wy-leje deszcz na grzeszników sidła: ogień i siarka i wiatr nawałnicy to częsć kielicha ich”. Aby się ustrzec przed grozą piekła w każda niedzielę modlono się w chórze kapłańskim słowami hymnu porannego:

„Ne foeda sit vel lubrica
Compago nostri corporis,
Ob cuius ignes ignibus
Avernus urat acrius”.

Wprawdzie nie ma żadnego miejsca, zwanego piekłem, do którego by Bóg wtrącał dusze potępione, ale istnieje wielka rzeczywistość budząca lęk, realność wiecznej kary, na którą sam się człowiek dobrowolnie skazuje, odrzucając Chrystusa. Bolesć duszy skazanej na wieczne potępienie jest wyrażona symbolicznie pod kilku obrazami, z których najbardziej jest znany płonący ogień. Symbolami tymi posługują się autorzy Pisma św. i sam Chrystus Pan.

Orygenes i większość ojców Kościoła na Wschodzie uważa biblijny ogień piekielny za metaforyczny, oznaczający udrekę ducha człowieka potępionego. Tak rozumieją słowa św. Jana Chrzciciela zapisane u św. Mateusza, który mówił o Panu Jezusie, że „zgrupadzi pszenicę swą do gumna, a plewy spali ogniem nieugaszonym (Mt 3, 12). Według tegoż św. Mateusza w dokonaniu swiata pošle Syn Człowieczy anioły swoje i zbiorą z królestwa Jego wszystkie zgorzenia i tych, którzy czynią nieprawosć. I wrzucą ich w piec ognisty; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów. (Mt 13, 41—42, 50). Przykłady te były wzięte z prac żniwiarza, który wrzucał w czasie zbiorów plewy i kąkol do ognia. W dzień Sądu powie Jezus tym, którzy będą się znajdować po jego lewicy: „Idźcie ode mnie przekłęci w ogień wieczny, który zgotowany jest diabłu i aniołom jęgo”.

W ewangelii św. Marka Pan Jezus każe odciąć rękę, dającą zgorzenie, „bo lepiej jest wniść do żywota ułomnym, niż mając obie ręce iść do piekła w ogień nieugaszony” (Mk 9, 42). W Apokalipsie piekło jest przyrównane symbolicznie do jeziora ognia gorejącego siarką (Ap 19, 20). Spalenie bezbożnych zapowiadał

⁶⁷ Por. L. Mycielski, *Apokaliptyczna szata literacka opisów Paruzji Chrystusa z listów do Tessaloniczan*, „Analecta Cracoviensia” IV (1972) s. 147—179.

prorok Malachiusz: „Podepczenie bezbożnych, gdy będą popiołem pod stopą nóg waszych w dzień, który ja uczynię, mówi Pan Zastępów” (Mal 4, 3). Ogień (to *pyr phlogós*) wyobrażający piekło jest znakiem istotowo przeżytego bólu przez człowieka oddalonego od Boga⁶⁸.

Innym symbolem piekła w tekstach ewangelii jest wyrzucenie w „ciemności zewnętrzne” z królestwa niebieskiego, będącego krainą światłości i szczęścia. W ciemnościach rozlega się płacz i zgrzytanie zębów płynące z bólu, rozpacz i wiekiustego mrozu (Mt 8, 12—13, 25, 30). Ciemność (to *skotos*) jest przeciwieństwem życia królestwa Bożego. Udreka piekielna podobna jest również do robaka, który nigdy nie umiera (Mk 9, 43); robak ten gryzie bardzo boleśnie i nie można go usunąć. Silnie przemawiającą do wyobraźni jest metafora piekła jako przepaści, wzbudzającej lęk w samych nawet szatanach. Przykładem tego jest wojsko czartów, usunięte z opętanego człowieka w krainie Gerazenów, która prosiło Jezusa, aby im nie kazał iść do przepaści, lecz żeby mogli wejść w wieprze (Lk 8, 31—33). Otchłań (*he abyssos*) jest symbolem odmowy, wzgardzonej miłości. Natomiast list św. Judy apostoła nazywa bezbożnych „gwiazdami zbłąkanymi, którym burza ciemności jest zachowana na wieki” (Jud 13). Wreszcie Apokalipsa nazywa piekło „śmiercią drugą”, bo jak pierwsza śmierć jest pożegnaniem ze światem (ale przejściem do wieczności), tak druga śmierć jest decydującym pożegnaniem szczęścia Bożego na wieki. „Ta jest śmierć druga. I kto nie znalazł się zapisanym w księdze żywota, wrzucony został w jezioro ogniste” (Ap 20, 14—15).

Powyzsze biblijne metafory wykorzystał malarz flamandzki przy malowaniu Strącenia do piekiel na prawym skrzydle gdańskiego tryptyku. Obraz na desce tej partii tryptyku posiada ciemne tło, na którym jasno odbijają się tragicznie poskręcane ciała potępionych ludzi. Z rozpadlin skalnych pochyłości piekielnej buchają płomienie ognia i siarki. Na twarzach potępionych widać lzy płaczu i przerażenia. Oblicze ich wskazuje, że cała ich istota jest dręczona ugryzieniami robaka boleści. W górnej części piekielnej studni nad płomienistą jaskinią szaleje wichur burzy ciemności, w którym jakby w swoim żywiole hasają szatani, wśród huraganu unosząc potępionych, zbłąkanych na podobieństwo gwiazd spadających. Wśród grzeszników ugania jeden z szatanów, który ich chwytą na powrót piekielnych siideł. Zjawisko szatanów, których wygląd zewnętrzny ukształtowało średniowiecze, opiera się na tekstach biblijnych. Centralne miejsce zajmuje książę piekiel Beelzebub (Mt 12, 24), stojący na brzegu jaskini zięjącej płomieniem nieugaszonym, a zarazem u szczytu dwóch diagonali kompozycyj-

⁶⁸ O przepaści i o mękach w płomieniu wspomina maszał Pana Jezusa o bogaczu i Łazarzu (Luk 16, 19—31.)

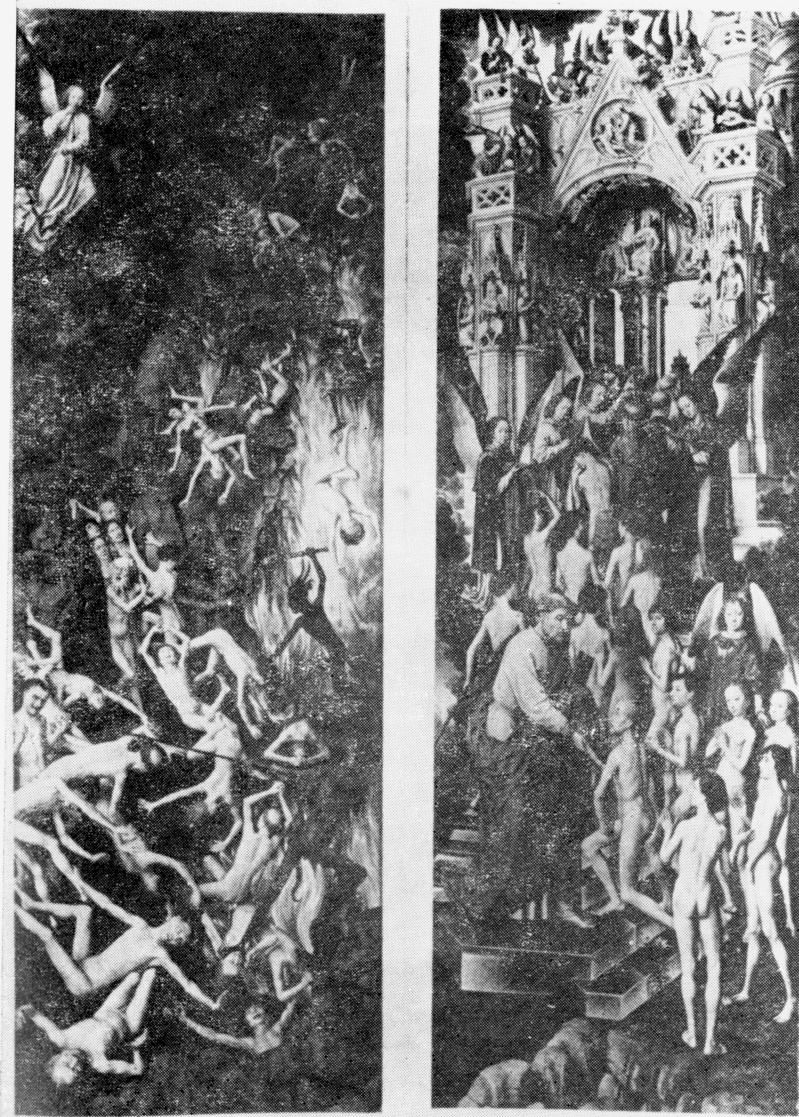
nych, które w kształcie trójkąta schodzą się u jego stóp. Jedną przekątną stanowi pochód wychodzący ze skalnego wąwozu, a drugą przebiegający w dół łańcuch powalonych potępieńców. Dwurożny Beelzebub trzyma w prawej ręce berło w kształcie maczugi z sękami.

Zgodnie ze średniowieczną tradycją księżę czartowski stawia swą stopę na grzbiecie leniwca, który na wieki będzie mu służył za podnózek. Taką postawę Beelzebuba możemy zauważyć w rzeźbie Sądu ostatecznego na portalu kościoła Ste Foy w Conques, pochodzącego z 1 połowy XII wieku. Król piekieł posiada swego małpowatego adiutanta i podziemnego sługę, który zarzuca sidła na grzeszników przy pomocy długiego sznura. U wejścia do ostatniej jaskini piekielnej czuwa odźwierny szatan z głową ptasią, trzymający w ręku symbol swej straży długie dwurożne widły, nie dopuszczające nikomu ognia opuścić. W górze sześciu szatanów-duchów burz (*spiritus procellarum*) spada z potępieńcami w kierunku dna piekielnego. Jest to eskorta pyszałków i wszeteczników.

Spory szereg Duchów burzy zlatujących w dół piekielnego tunelu stanowi linię kompozycyjną, która biegnie od prawego narożnika tryptykowego ukośnie na lewo do Człowieka gniewu, a od niego zawraca na prawo w dół do Człowieka nagle zapadającego się w otwór skalny. Ta kątnica kompozycyjna gwałtownie przesuwają piekielną widownię w dal od środkowej części tryptyku z Chrystusem kosmicznym. Artysta nie mógł lepiej wyrazić odsunięcia się potępionych od Chrystusa, od oczyszczonego kosmosu i od zbawionej ludzkości.

Pod swą górną ramą skrzydła tryptykowego spokojnie przepływa nad całością w kształt nietoperza Arcyduch negacji, o którym Piśmo św. w sensie akomodacyjnym powiada: „Jakożeś spadł z nieba Lucyferze, któryś rano wschodził?... Któryś mówił w sercu swoim: Wstąpię na niebo, nad gwiazdy Boże wywyższę stolicę moją, usiądę na górze testamentu, w stronach północnych. Wstąpię na wysokość obłoków, będę podobny Najwyższemu”. „Wszakże aż do piekła strącony będziesz...” (Iz 14, 12—15).

Patrząc na memlingowy obraz piekła niezawodnie dziwimy się obecności nad sceną potępieńczą Anioła Zmartwychwstania, który trąbi nad bezbożnymi i trąbi napróżno, bo przecież do życia wiecznego w Bogu podnieść się więcej nie mogą. Jak już wspomniano ten anioł powinien raczej swą rolę spełniać wraz ze swymi trzema towarzyszami nad polem zmartwychwstania, od którego dochodzą doń lekkie chmurki. Ale zdajemy sobie sprawę z tego, że obniżenie go razem z deską do poziomu tych aniołów, którzy trąbią u stóp Chrystusa, pociągnęłoby obniżenie całej sceny piekielnej o wiele w dół, tak że otchłań zagłady znalazłaby się



4. H. Memling, Skrzydła tryptyku „Sąd Ostateczny”. Tryptyk otwarty.



5. H. Memling, Tryptyk „Sąd Ostateczny”. Św. Piotr.

poniżej widowni zmartwychwstania. Postać anioła trąbiącego u góry prawego skrzydła została umieszczona nie przypadkowo; artysta oderwał go od swych towarzyszy, bo pragnął wskazać, że jaskinia piekielna została sztucznie podwyższona ze względu na tryptykową formę Sądu ostatecznego. Należy więc anioła w wyobraźni usytuować na należytych miejscu obok trzech dalszych trębaczy anielskich, a wówczas obniżając całe jego otoczenie uzyskamy właściwą perspektywę podziemia piekielnego.

Ogólny nastrój potępionych na prawym skrzydle tryptyku to powszechna rozpacz. Odrzuceni poznali swą pomyłkę życiową. Błąd ich jest nie do naprawienia, bo otrzymawszy powołanie od Chrystusa, opuścili Go, jak Judasz wydali Mistrza za srebrniki egoistycznych, sprzecznych z Jego Prawem przyjemności, nie dbając na to, że przez to wydali „krew sprawiedliwą”, która była okupem za nich. Wzgardziwszy nią stracili wszelką łączność z odkupieńczą śmiercią Chrystusa.

KATUSZE POTĘPIONYCH

Odrzuceni ponoszą w piekle karę za grzechy zwane śmiertelnymi, bo stały się dla potępionych przyczyną „śmierci drugiej” (Ap 20, 14). Wśród wielu grzechów napiętnowanych przez teksty Pisma św., jako wiodących na zatracenie, św. Mateusz ewangelista przy opisie Sądu Ostatecznego (Mt 25, 317—46) wskazał jako szczególnie przedmiot kary przewinienia przeciwko miłosierdziu. Nie było to bez przyczyny, gdyż Chrystus zalecał w Swym nauczaniu dzieła miłości jako pełnię swego Prawa, o czym świadczą Jego apostołowie (Rz 13, 10). Memling jednak przy malowaniu kar piekielnych posłużył się dawno przyjętym w ikonografii chrześcijańskiej schematem tzw. grzechów głównych (*vita vel peccata capitalia*). Ponoszących męki piekła Memling podzielił na siedem grup stosownie do liczby tychże siedmiu grzechów. Grupy te rozmieścił w sposób następujący: od samej góry wśród nawalnicy szatańskie duchy burz niosą i strącają do przepaści pyszałków i wszeteczników, którym Memling uważał — jak się zdaje — za największych grzeszników. Na samym dole znów cierpią ci, którzy najsilniej byli oddani przyziemnym przyjemnościom grzechu to jest obżartuchy i chciwi posiadania. Najlicniejsza jest grupa leniuchów opieszale przechodzących przez skalny wąwóz. Poniżej nich dwa rodzaje grzeszników, których wady najwięcej utrudniały współzycie wśród ludzi, mianowicie gniewliwi i zazdrośnicy.

W wirze burzy, jaka szaleje nad jaskinią, szatani pochycili tych, których grzech jest najcięższy, mianowicie pyszałków; oni to podjęli przeciw Bogu totalny bunt, odwrócili się całkowicie od Stwórcy i w autoadoracji wynieśli siebie ponad samego Boga. Py-

cha, matka wszystkich grzechów, była istotą upadku aniołów i upadku człowieka. Według starej tradycji ikonograficznej pyszni, co się najwięcej wywyższali, są karani tym, że ich głowa staje się najbardziej unizona; dlatego też głową skierowaną w dół spadają w przepaść ognistą. Dla nich jest przeznaczona najcięższa kara; z wysokiego i dalekiego punktu strącania lecą bezpośrednio wprost w płomień wieczny. Memling przesunął cztery postacie pysznych na prawą krawędź obrazu. U pierwszego z pyszałków, który u samej góry tonie w dymie żaru piekielnego, widać wyraźniej tylko uda obrócone do góry i dłonie. Leci on nieprzytomnie w dół, rozkładając ręce. Szatan, który go spycha, otwiera ze wściekłością swój psi pysk, nad którym sterczą dwa spiczaste rogi i zwraca go w stronę anioła trąbiącego. Na twarz potępieńca ciemną i bez wyrazu ledwie słaby odblask pada od płonącego na dole ognia. Poniżej przesuwa się w dół drugi pyszałek; widzimy u niego dokładnie tylko gęsto owłosiony tył głowy, który desperat otacza rękoma splatając ich palce. Niosący tego grzesznika szatan obejmuje go w pasie, lecz ze wściekłości podniósł ogon i pyskiem tak szerokim jak cała jego twarz (makrostomia) gryzie ciało potępieńca poniżej pleców. Wśród iskier pożogi piekielnej widać wyrastające z boku diabelskiego skrzydło, które rozciąga się podobnie jak u nietoperza. Trzeci z kolei pyszałek, lecący „z góry na łeb” nie posiada asysty szatańskiej, lecz samotnie minął siedzącego u szczytu ognia strażnika piekiel, który trzyma w ręku wysokie widły o dwu kółkach. Poniżej krogulczych odnóży tego piekielnego wartownika ukazuje się nam w najpełniejszym blasku wiecznych płomieni ów pyszałek z gęstymi kręconymi włosami, z rękoma opuszczonymi w dół, z kolanami również podanymi ku dołowi zgodnie z kierunkiem spadania a na twarzy z wyrazem bezmyślnego przerażenia. Czwarty i ostatni pyszałek zanurza się w głębokości otchłani; widać tu tylko nogi, z których jedna zgięła się w dół w kolanie. W pobliżu niego stoi ogoniasty Beelzebub z rogatym łbem i kogucimi łapami, dzierżący jako berło maczugę uzbrojoną na powierzchni główki wielu kółkami. Karę ognia piekielnego dla pysznych przepowiadał prorok Malachiasz: „Bo oto przyjdzie dzień palający jako piec, a będą wszyscy pyszni i wszyscy czyniący niezbożność słomą i spali ich dzień, który przyjdzie, mówi Pan Zastępców” (Mal 4, 1). Pyszni będą wołać: „Napracowaliśmy się na drodze nieprawości i zatracenia i chodziliśmy drogami trudnymi a drogi Pańskiej nie znaleźliśmy. Cóż nam pomogła pycha?” (Mądr 5, 7).

Szatan „książę mocy powietrznych” (Ef 2, 2) zwrócił ponadto szczególną uwagę na tych, którzy się oddawali grzechowi nieczystości. Podobnie jak pyszni tak i porubcy zostali porwani wicherem pana przestworzy i pod specjalną eskortą są niesieni na

brzeg piekielnej studni. Podobnie jak u poprzednich grzeszników tak i tu wyróżniamy cztery grupy karanych za grzech rozpusty, którzy koziołkując na tle wysokiej skalnej ściany piekła spadają na jego dno, by z kolei zaznać mocy sprawiedliwości w ogniu. Przewodzi tej serii unosząca się pierwsza u góry diablica-jednorozec ze skrzydłami ważki, z głową ustrojoną piórami, która na plecach dźwiga kobietę bezradnie machającą w przestrzeni rękami i nogami, zapewne czarownicę lub rajfurkę. Głowa kobiety jak u nieszczęsnej Niobidy przechylona jest do tyłu a usta jej wydają płaczący jęk. Poniżej tej grupy rozbrykany szatan prezentując bezwstydnie swą odbytnicę, z lwią grzywą ale kocią zaciekłością trzyma mocno za ręce i za nogi starszego człowieka, zapewne rozpustnika z typu „der lüsterne Alte”. Przerażony potępieńiec, skrępowany przez szatana, nie ma żadnej nadziei na ucieczkę i jakiegokolwiek schronienie; na twarzy rozpacz i wyraz bolesnej rezygnacji. Jeszcze niżej, naprzeciw strażnika piekielnego ognia ogoniasty duch ciemności z kręconymi rogami i ze skrzydłami nocnej ćmy lewą łapą chwycił za nogę spadającą na dół głową rozpustnicę, szponiastą nogą przytrzymał za ramię i prawą łapą przytknął do jej łona płonąca żagiew. Młoda corinthiaca, rozsypawszy swe włosy na skale, usiłuje się bronić ręką i kolanem, z przerażeniem patrząc na swego dręczyciela. Czuje już żar wiecznego ognia, do którego ją szatan spycha. Ostatnią wreszcie grupą grzeszników, którzy hołdowali życiu rozpustnemu jest para uczestników wszetecznej miłości. Jak za życia ziemskiego związali się grzechem, tak po wyroku Sędziego szatan przewiązał ich sznurem. Przypomina się podobna kara wykuta w rzeźbie Sądu Ostatecznego na portalu w Conques. Wszetecznik jest obrócony ku górze, a przywiązana do jego pleców partnerka zwrócona jest głową w dół. Długie pięknie trefione włosy kobiety zsunęły się między bezwładnie opadłymi rękami — długą falą ku dołowi⁶⁹.

Poniżej lecących z przestworzy potępieńców spotykamy pochód grzeszników nie porwanych przez szatanów, lecz przechodzących z pola Sądu pieszko w okolice piekła. Są to leniwczy, którzy zawsze odczuwali wstręt do pracy, unikali wysiłków w staraniu o wieczne zbawienie, a za tragedię swego życia uważali, że na miłość Bożą trzeba odpowiedzieć miłością własnego serca. Odpadli więc

⁶⁹ Widok spadających do piekła b. przypomina współcześnie malowane skrzydła z tematyką Strącenia do piekła haarlemczyka Dieric Bouts. Powstaje pytanie, który z nich był pod wpływem drugiego. Słusznie zwraca uwagę Białostocki, że tryptyk Memlinga odróżnia się przez wyjątkowe i naturalne powiązanie obfitości i jedności szczegółowej narracji i dynamicznej potęgi. Białostocki, *Sąd ostateczny* 1973, s. 30. W zestawieniu z pełną finezją kreacją Memlinga scena Bouts'a wydaje się rzeczywiście bardzo prymitywną.

od miłości Bożej na wieki. Przez wąwóz skalny przechodzi pięć par ludzi śmiertelnie opieszających. Wchodząc z ciemności jaskini piekielnej z przerażeniem patrzą na silny odbłask diabelskiej pożogi. Dwie pierwsze pary zostały przez szatanów powalone, trzy dalsze zachowały między skalnymi ścianami postawę prostą. Pierwsza para upadła leniwie twarzą do gruntu; na plecach mężczyzny księżę piekieł postawił swą stopę; podobnie jak w Conques; leniwiec ten uieruchomiony na wieki będzie stanowił *scabellum* — podnózek Beelzebuba. Towarzysząca mu kobieta Kallipygos bezwładnie pochylała się w dół ścieżki rozkładając ręce i zsypując w tym kierunku swe bujne włosy. W drugiej parze widzimy dwóch mężczyzn: jeden leżący na wznak otoczywszy głowę złożonymi rękoma patrzy tępo do góry, a drugi ułożony przeciwstawnie do pierwszego zwrócony jest w dół opierając się na rękach. Władca piekieł opiera swą lewą rękę na głowie upadającego na ręce i zamierza uderzyć go maczugą w plecy. W następnej parze wychodzi z wąwozu starzec brodaty z młodzieńcem. Sędziwy skazaniec, który odsunął się od miłości Bożej, odwraca głowę na widok piekła i rękoma chciałby widok jego od siebie oddalić. Młodzieniec obok niego idący, przerażony na widok ognia obrócił się i chce uciekać. Jednakże podobny do małpy adiutant Beelzebuba chwycił go włochatymi łapami i nie pozwala mu się oddalić. W dalszym korowodzie potępienia idą między ściankami dwie zrezygnowane kobiety, a ten pochód leniwców zamyka mężczyzna z młodzieńcem, który z rozpaczki podnosi do góry obie ręce. Za skałą ukryła się jedna kobieta; ale czy się zdoła uchronić przed oczyma strażników piekielnych?

Pochód leniwców przecina ukośnie obraz piekła. Ta diagonalna należy do kompozycji scenarii piekielnej.

Niżej tej przekątni wykonuje swe zadania sługa piekielny szatan trzymający powróż. „Pluet super peccatores laqueos” — głoszą słowa wspomnianego już Psalmu 10. Na zagarnięcie przez pętlę szatańską oczekują 4 grupy grzeszników, a każda z nich liczy po trzy osoby. Są to gniewliwi, zazdrośnicy, żarliki i chciwi.

Trójka złoźników jest widoczna najwyżej przy skale oddzielającej wąwóz. Mężczyzna i kobieta leżą w pozycji przeciwstawnej krzycząc i płacząc w poczuciu bezsily, ponieważ nie mogą na nikim wyładować swej mściwości, jak to było w życiu ziemskim. Obok nich stoi człowiek, który w sposób przesadny zapala się gniewem. Przed nim dwóch zazdrośników bije trzeciego potępieńca. Nie tylko za życia, ale i po śmierci wyładowują obaj swą nienawiść do tego, który również podzielił ich los. Działający w tym rejonie sługa piekielny zarzucił swe lasso, aby jednego z tych zazdrośników oznaczonego koroną włosów na głowie zaciągnąć

do ognistego lochu, gdyż zawiść wywołuje najczęściej zamieszania w piekielnym otoczeniu. Wokół tego ogromnego szatana znalazła się grupka żarlików. Jeden jest z nich *tonsuratus*, drugi gryzie ziemię, a w środku kobieta, na której gardle z powodu nieumiarkowanego poszukiwania przez nią przyjemności jadła i napoju stanęła rapiasta noga diabelska. Na samym dnie urwiska piekielnego leży przeciwstawnie dwóch chciwców, a obok nich trzeci, który się zanurzył w rozpadlinę skalną po same pachy. Chciwcy ci, przywiązani do ziemskich bogactw i darów fortuny odwracali swe twarde serce od ubogich bliźnich, krzywdzili ich wyzyskiem i niesprawiedliwym traktowaniem, dlatego też w piekle są związani stosowanie do swych niskich instynktów z pokładem najbardziej zagłębionych rejonów. Mogą z bólem wołać: „Chępcie się bogactwami co nam przyniosło? Przemineło to wszystko jak cień — jak strzała wypuszczona do pewnego celu; rozbite powietrze natychmiast się po niej zwarło, tak iż nie znać jej przejścia” (Mądr 5, 8—9, 12).

Postacie chciwców i żarlików tworzą diagonalę biegnącą w stronę Beelzebuba, który aktualnie jest zainteresowany leniuchami ułożonymi w drugiej przeciwnej przekątnej. Dwie postacie tonzuratów zazdrośnika i żarlika tworzą równoległy układ. Wraz z przeciwstawnie leżącymi parami chciwców i leniuchów stanowią szóstkę najpiękniejszych aktów męskich w obrazie piekła; szóstka ta otacza czworokątną przestrzeń wypełnioną prawie równoległymi wiązkami rąk i nóg ludzkich. Od człowieka zaś gniewu do człowieka tkwiącego w skalnej szczelinie biegnie przekątnia, która wraz z linią spadających z przestworzy grzeszników tworzy kaptułę odrzucającą daleko potępieńców od Majestatu Objawienia Pańskiego.

Na kwaterze z wyobrażeniem piekła w tryptyku memlingowym ukazuje się jeden anioł i 11 szatanów, z których jeden kołysze się u szczytu obrazu, sześciu unosi grzeszników, a poniżej spełnia swe funkcje w piekle czterech; Beelzebub z adiutantem o wyglądzie małpy, strażnik z widłami u wlotu do jaskini ognia i sługa piekielny z powrozem na chwytanie grzeszników. Grzeszników 32: 9 w przestworzach, 10 w wąwozie skalnym (i jedna osoba ukrywająca się), 12 poniżej wąwozu. Na całym skrzydle 44 osoby szatanów i potępionych. Ta sama liczba występuje i na skrzydle z widokiem nieba przy innym stosunku liczby duchów do ilości ludzi.

NIEBO
(LEWE SKRZYDŁO TRYPTYKU)

Topograficzna obrazowość nieba, zaczerpnięta z kosmografii Starożytności, sugeruje nam, że niebo jest położone ponad

nami, w górze, stosownie do trzech — piętrowego schematu świata: niebo, ziemia, piekło. Tak sobie wyobrażano wszechświat w średniowieczu i za tą wizją poszedł malarz Sądu Ostatecznego w Gdańsku. Dzisiaj tego topograficznego podziału nie przyjmujemy, bo nie wiemy, co jest w kosmosie w górze, a co na dole. Niebo nie jest jakimś wiecznym miejscem poza światem, ani metafizyczną sferą, otwartą dopiero przez Wniebowstępującego Chrystusa⁷⁰. Związane z Drugim Adamem nie jest żadną przestrzenią, ale stanem spotkania z Chrystusem, stanem wizji uszczęśliwiającej Boga, pełnią miłości Bożej i wieczystej radości. Szczęśliwość wieczna jest związana z chwalebnym człowieczeństwem Chrystusa w sposób przyczynowy a nie chronologiczny, dlatego ludzkość osiągając niesakramentalny (jednak z ustanowienia Bożego pochodzący) chrzest pragnienia, od początku swego istnienia mogła wchodzić do pokoju Bożego. Styczeńność z Chrystusem będzie nie tylko indywidualna, ale także dokona się we wspólnocie z całą odkupioną ludzkością. Przyjrzyjmy się teraz, jak sobie Memling wyobrażał niebo stosownie do pojęć przyjętych w jego wieku.

W OCZEKIWANIU NA PRZYJĘCIE PRZEZ ŚW. PIOTRA

Do nieba prowadzą kryształowe schody wiszące nad przepaścią, która czyni je niedostępnymi, nieosiągalnymi dla niepowołanych; podtrzymywane są przy pomocy tylko jednego stopnia opartego o skalisty grunt. Ten podpierający a leżący z boku stopień prowadzi do kryształowej wielobocznej platformy poprzedzającej wejście na właściwe schody. Na tej platformie stoi św. Piotr apostoł jako klucznik niebieski; twarz jego jest okolona krótką brodą, a lysiejącą głowę zdobi korona włosów. Apostoł jest ubrany w obcisłą jasną tunikę i odziany w swobodnie opadający z lewego ramienia koło prawego biodra płaszcz ciemnego koloru. W lewej ręce osłoniętej płaszczem trzyma św. Piotr wielki klucz, a prawą ręką chwyta za dłoń klęczącego przed nim mężczyznę, którego broda jest pokryta leciutkim zarostem.

Kryształowa platforma przedłuża się w głąb w stronę pola zamartwychwstania, skąd dochodzą do św. Piotra trzy pary wybranych. Na drugim końcu platformy stoi św. Michał archanioł jako *psychopompos* przewodnik dusz do nieba, który zastąpił starożytnego Hermesa⁷¹. Odziany w wzorczyście ozdobioną dalmatykę, podnosząc wysoko ponad swą głowę kolanka dwóch długich opadających w dół skrzydeł, swą opiekę, jaką wykonuje

nad wybranymi do nieba wyraża w ten sposób, że dotyka prawą ręką pleców młodzieńca z grupy, która już weszła z platformy na niebieskie schody, a lewą ręką kładzie na ramieniu panny, idącej w ostatniej parze przed platformą. Twarz jego jest zupełnie podobna do oblicza archanioła waźnika w środkowym obrazie.

Św. Piotr przerasta swym wzrostem inne postacie występujące na tym skrzydle; św. Michał archanioł natomiast stojący na drugim końcu platformy przewyższa otoczenie o wiele mniej niż apostoł.

Pierwsza para przeznaczonych do nieba, która weszła na platformę między św. Piotrem a św. Michałem archaniołem to dwóch przyklękających. Jeden, już wyżej wspomniany, nieco starszy człowiek zgina przed św. Piotrem lewe kolano. Lewą ręką opiera się na prawym udzie, prawicę zaś wyciąga do św. Piotra, który go chwyta swą prawą ręką za dłoń i jakby podnosi. Przypominają się słowa, które św. Piotr wypowiedział do chromego w Pięknej bramie świątyni jerozolimskiej: „W imię Jezusa Chrystusa Nazareńskiego wstań a chodź”. I ująwszy go za prawą rękę podniósł go i natychmiast umocniły się golenie jego i stopy” (Ac 3, 6—7). Obok tego człowieka w pobliżu archanioła przyklęka na prawe kolano młodzieniec z rękoma podniesionymi przed siebie na wzór Jeźdźca delfickiego.

W drugiej parze postępuje dwoje orantów. Stojący bliżej nas młodzieniec, obrócony tyłem rozkłada ręce w antycznym geście sakralnym, a na prawo od niego zbliżająca się do pierwszego stopnia schodów panna z rękami złożonymi przed sobą modli się pobożnie. Z jej oblicza można wyczytać, że zamodlona nie zdaje sobie sprawy ze swej nagości. Ostatnia trzecia para to dwoje pudentów. Kroczący na ostatku młodzieniec lewą ręką zasłania swą nagość, a prawą wyciąga przed siebie. Kryje swą postacią stojącą za nim pannę, która na wzór Venus Medycejskiej lewą ręką podnosi do piersi, a prawą kładzie na łonie. Zdaje się, że malarz świadomie zamierzył zestawienie tych dwóch panien, czekających na przyjęcie przez św. Piotra: jednej dziecięco pobożnej nie uświadomionej w sprawach ciała, nie okazującej żadnego zaangażowania i drugiej świadomej swego uroku zmysłowego i dlatego wstydzącej się.

Sześć nagich postaci wpatrzonych jest w oblicze św. Piotra. Lecz to nie wyczerpuje pragnień ich serca. W ich postaciach widać oczekiwanie tego spotkania i tego szczęścia, które spodziewają się uzyskać w zjednoczeniu z Bogiem. „Dusza moja pragnie Boga żywego, kiedy ujrzę oblicze Boże?” (Ps. 42, 3).

Tablice tryptyku są pokryte wielu dziesiątkami aktów, nigdzie jednak nie mają one tego piękna, jakie widzimy w tych sześciu postaciach stojących przed świętym Piotrem. Artysta wyraża tu

⁷⁰ Ratzinger, *Wprowadzenie*, s. 259.

⁷¹ F. Cumont, *Les Vents et les Anges psychopompes*. W: *Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums*, Franz Joseph Dölger zum 60 Geburtstag, Münster 1939 s. 79.

swe przekonanie, że wtopienie się w boską doskonałość, i piękno należy do głębokich warstw naszej religijności. Podziwianie piękna należy do szczytów kultury, jego widok daje szczęście człowiekowi. Malarz daje nam poznać, że człowiek, który na ziemi cieszy się pięknym wizualnym, jak i pięknem muzyki czy pięknem słowa pisanego nie będzie pozbawiony tego szczęścia i w niebie, gdzie samym pięknem, jego wzorem i źródłem będzie Bóg. I rzeczywiście na twarzach osób grupy piotrowej maluje się pokój i szczęście. Można stwierdzić, że w tej grupie odbija się silnie wpływ Renesansu, który tu na Północy posiadał podwójne oblicze, wyraża po pierwsze ideę nowych narodzin człowieka dla Boga, a po wtóre łączył z tym współcześnie pod wpływem Południa syntezę klasycznej kultury Grecji i Rzymu. Synteza ta należała do najbardziej twórczych w dziejach ludzkiej cywilizacji ⁷².

U stóp błogosławionych rozciąga się łąka niebiańska ozdobiona kwiatami ⁷³. Przed schodami naprzeciw się lilia (*Lilium candidum*), jak gdyby wyrażając, że warunkiem wejścia na schody wiodące do nieba i przyjęcie przez św. Piotra jest niewinność i czystość. Poza św. Piotrem rzucona na schody róża zdaje się oznaczać, że po manifestacji stanu niewinności wybrani przechodzą w kraj wiekuistej miłości. W pobliżu lilii zakwita mniszek pospolity (*Taraxacum officinale*) ⁷⁴. Obok lewej stopy oranta błyszczy jeden kwiat gruszyczki (*Pirola uniflora*) ⁷⁵, a obok prawej stopy sałatnik leśny (*Mycelis muralis*) ⁷⁶.

Wreszcie na kraju sceny rośnie lubiący obrzeża lasów i łąk jaskier wielokwiatowy (*Ranunculus polyanthemos*) ⁷⁷.

Łąki pokryte kwiatami są symbolem jasności dnia Pańskiego. „Dies venit, dies Tua, in qua reflorēt omnia” — modlono się rano w modlitwie brewiarzowej.

WSTĘPOWANIE DO NIEBA

Niebo nie jest jakimś miejscem, lecz jest spotkaniem z Bogiem, a ponieważ Bóg przekracza wszelkie nasze wyobrażenia, dlatego też nie potrafimy ludzkimi słowami opisać jak niebo wygląda. Spotykami się jedynie z mową symboliczną na temat nieba. Jan van Eyck w swej Adoracji Baranka przedstawił niebo jako kwiet-

⁷² Werner Jaeger, *Humanizm i teologia* (wstęp napisał Marian Plezia), Warszawa 1957 s. 28.

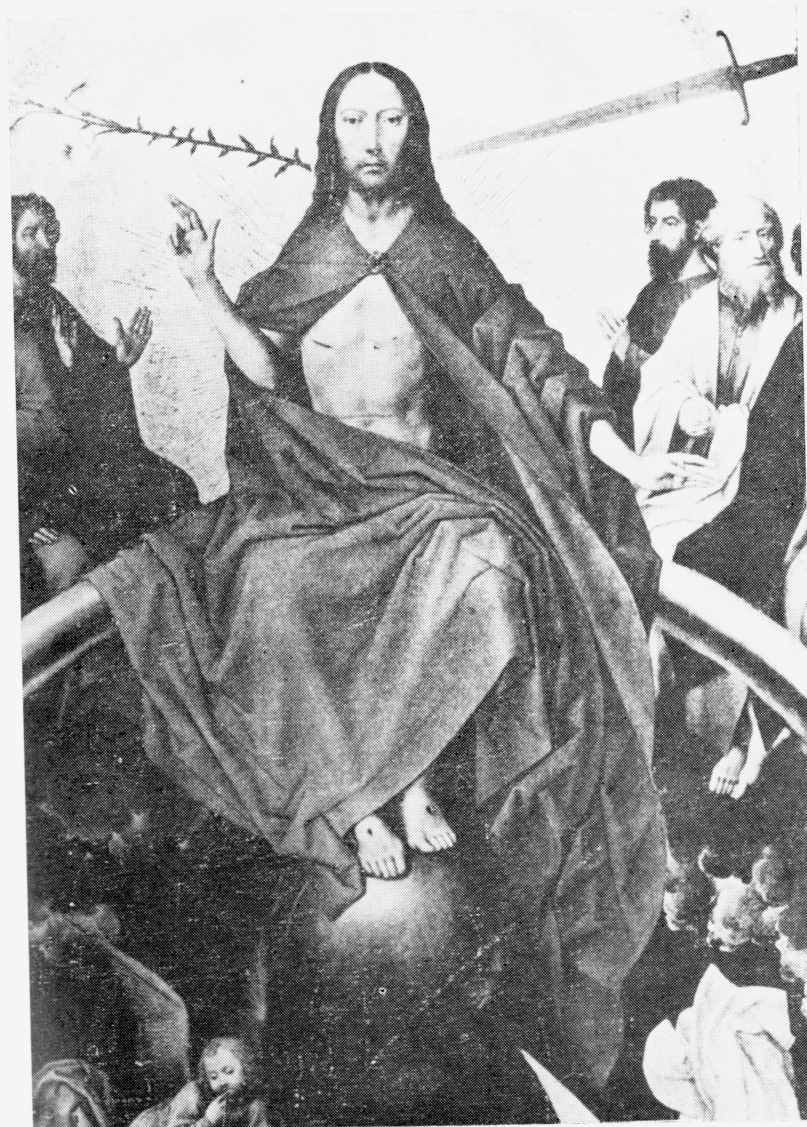
⁷³ Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Malerei*, Weimar 1957.

⁷⁴ J. Rostafiński i O. Seidl, *Przewodnik do oznaczania roślin*, wyd. 20 Warszawa 1973 s. 366 ryc. 486.

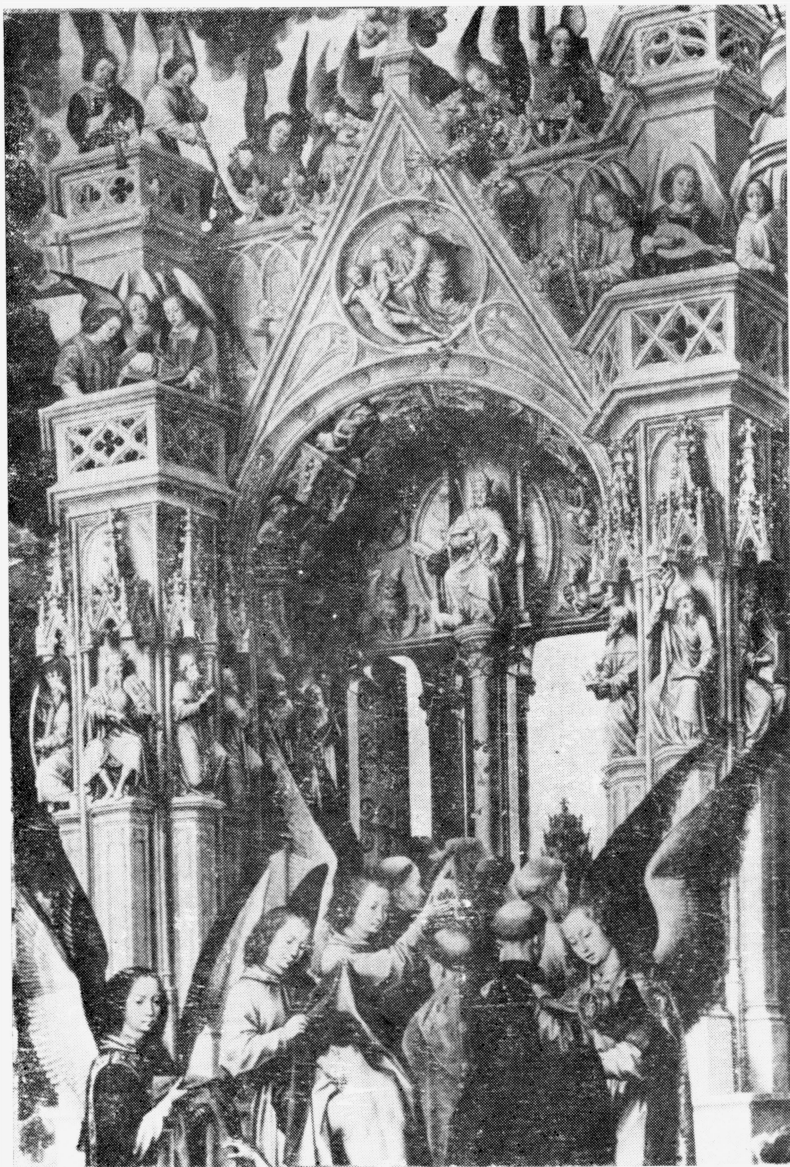
⁷⁵ Tamże, s. 347 ryc. 330.

⁷⁶ Tamże, s. 386 ryc. 487.

⁷⁷ Tamże, s. 69.



6. H. Memling, Tryptyk „Sąd Ostateczny”. Grupa Chrystusa Króla.



7. H. Memling, Tryptyk „Sąd Ostateczny”. Brama Niebios.

ną łąkę. Odbiło się w jego obrazie umiłowanie kwiecia jakim je darzyli mieszkańcy Flandrii, w której okolicy niektórych miast są prawdziwym rajem kwiatów. Łąkę kwiatną znajdujemy również w obrazie nieba u Memlinga. Ważniejszą jest jednak symbolika w kształcie góry. Już w czasach przedhistorycznych człowiek pierwotny uważał góry jako miejsce spotkania z nadziemską Rzeczywistością. Na terenie Mezopotamii stawiano w starożytności świątynie Boże na sztucznych górach zwanych zikhuratami. Na ich szczyt prowadziły schody i rampa. Pismo św. Starego Testamentu zapisało opowiadanie o śnie Jakuba, który widział drabinę stojącą na ziemi a sięgającą do nieba oraz aniołów Bożych wstępujących i zstępujących po niej (Gn 28, 12). Dalsze przekazy biblijne przedstawiają niebo jako świętą górę Syjon. U proroka Izajasza czytamy: „I będzie w ostateczne dni przygotowana góra domu Pańskiego na wierzchu gór i wywyższy się nad pagórki. I popłyną do niej wszystkie narody, pójdą też liczne ludy i rzekną: Chodźcie a wstąpmy na górę Pańską i do domu Boga Jakubowego i nauczy nas dróg Swoich i będziemy chodzić ścieżkami Jego. Bo z Syjonu wynijdzie zakon, a słowo Pańskie z Jeruzalem. I będzie sędził narody i będzie strofował ludów wiele” (Iz. 2, 2—3). O górze Syjon i niebieskim Jeruzalem poucza nas w Nowym Testamencie list do Żydów: „Przysłżcie do góry Syjon i do miasta żyjącego Boga, niebieskiego Jeruzalem i do chóru wielu tysięcy aniołów. I do kościoła pierworodnych, którzy spisani są w niebie i do Boga Sędziego wszystkich i do duchów sprawiedliwych, którzy osiągnęli już doskonałość i do Jezusa pośrednika Nowego Testamentu i do pokropienia krwi, która głośniej mówi niż Ablowa” (Żyd 12, 22—24)⁷⁸. Kościół w liturgii godzin modli się przy wspomnieniu wielu świętych: „constitutus est in monte sancto ejus” albo „requiescet in monte sacro Tuo” (Ps 14, 1). Wejścia na świętą górę strzeże św. Piotr z archaniołem św. Michałem. Ta rola obu świętych nie ma żadnej podstawy biblijnej, bo słowa Chrystusa zwrócone do św. Piotra o „kluczach królestwa niebieskiego” (Mt 16, 19) odnoszą się do kierownictwa Kościołem przez apostoła, a nie do funkcji klucznika niebios. Idea strażników nieba a także podziemia zacerpnięta została ze świata kultury hellenisko-rzymskiej; według wierzeń tego kręgu wrót Hadesu strzegł trzechgłowy pies Cerber.

Dalszy ciąg wędrówki niebieskiej rozwija się u Memlinga w ten sposób, że po przyjęciu przez św. Piotra podąża po schodach do górnego niebieskiego Jeruzalem pięć par błogosławionych. U samej góry schodów stanęło przed dwoma aniołami pierwsza para, aby od nich otrzymać szatę chwały. Ostatnia para znajduje się w

⁷⁸ Por. T. Rakoczy, *Rzeczywistość eschatologiczna w liście do Hebrajczyków*, „Analecta Cracoviensia” I (1969) s. 157—162.

dolnej części schodów obok św. Piotra. Między tymi dwiema parami znajdują się jeszcze trzy, mionowicie druga z rzędu, która się przygotowuje do podejścia w stronę aniołów nakładających szaty, trzecia para jeszcze nie gotowa, i czwarta, która idzie bocznym duktem schodów za świętym Piotrem. Dwaj aniołowie obdarzeni przywilejem nakładania szat na przyszłych obywateli nieba, stoją obrócenii w stronę wybranych. Jeden z nich, na lewo, ubrany w dalmatykę unosi się na tle chmury nad przepaścią, podnosząc skrzydła do fruwania, a drugi ubrany tylko w albę stoi na górnej platformie drogi niebieskiej ze skrzydłami opuszczonymi. Obaj aniołowie nakładają szaty chwały przez głowę dwom nagim młodzieńcom, aby na pokład przed bramą nieba weszli ozdobieni okryciem godowym, którego Chrystus żąda od Swych współbiedników (Mt 22, 11—13). Szaty ich obmyte we krwi Baranka (Ap 8, 14) są szatami zbawienia (*stolae salutis*). Za młodzieńcami aktualnie odziewanymi przez aniołów przygotowana jest do podejścia druga para: oboje obrócenii do nas tyłem, jak zresztą wszystkie inne pary znajdujące się na schodach niebieskich. Młodzieniec prawą ręką lekko dotyka obfitych włosów spadających z głowy jego towarzyszkii, która czekając w skupieniu nie wiele zwraca na niego uwagi.

Inaczej jest ustawiona następna, już trzecia para oczekujących na okrycie swej nagości. Młodziutka dziewczyna postępuje za młodzieńcem z tyłu a nie obok niego. Głowę ma ozdobioną włosami, które się rozdzielają na dwa strumienie zarzucone przez ramiona na przednią stronę ciała. Młodzieniec przed nią idący wyciąga rękę do tyłu, aby nią pochwycić również lewą rękę swej towarzyszkii.

Czwarta para zdążających po odzianie przez ręce anielskie to dwaj młodzieńcy idący równym krokiem bocznym ciągiem schodów niebieskich. Właśnie minęli postać św. Piotra. Młodzieniec wstępujący na lewo trzyma się lewą ręką żelaznej poręczy sporządzonej z okrągłej sztaby. Poręcz to chroni go, by nie spadł do przepaści z zawieszonych w przestworzach schodów. Na łopacie młodzieńca idącego z prawej strony św. Piotra opiera swą dłoń panna z ostatniego szeregu środkowej grupy.

Ostatnia piąta z rzędu para idących schodami niebieskiego Jeruzalem to panna mijająca św. Piotra z bujnie z tyłu rozpuszczonymi włosami i obok niej na prawo postępujący młodzieniec. Obraca on głowę ku św. Piotrowi; jest jedynym z całej grupy dziesięciu znajdujących się na kryształowych schodach niebieskich, który utrzymuje łączność ze św. apostołem i wiąże swoją grupę z szóstką zebraną w poczekalni św. Piotra, oczekującą na pochód po świętych gradusach ku progom nowego Syjonu. Łączność tych grup podkreśla także Archanioł Michał w ten sposób, że — jak

wyżej wspomniano — kładzie prawą rękę na plecach oglądającego się młodzieńca z ostatniej pary na schodach, a lewą ręką dotyka ramienia panny idącej na końcu dolnej grupy. Dotknięty przez archanioła młodzieniec kładzie lewą rękę na rozpuszczonych włosach swej towarzyszkii idącej obok niego w bliskości św. Piotra, a ta znowu lewą ręką dotyka prawej łopatki opisanego już młodzieńca, który kroczy bocznym duktem schodów poza św. Piotrem. W ten sposób powstał rytm łączności, wiążący tych, którzy podobnie jak aniołowie na drabinie Jakubowej wstępują ku niebu. Podział sprawiedliwych idących w stronę miasta Bożego został dokonany według kryteriów formalnych. Nie możemy poznać, jakimi cnotami wybrańcy Boży za życia ziemskiego się odznaczali. Nie możemy z pewnością określić, czy rzeczywiście pobożna panna ze złożonymi rękoma oznacza *pietas*, inna wstydzająca się, podobna do Venus Medycejskiej a także i młodzieniec osłaniający się reprezentują — skromność (*pudicitia*), piękny akt kourosa obróconego do nas tyłem w postaci oranta — modlitwę (*oratio*) a podniesienie przez św. Piotra starszego człowieka dobroć (*misericordia*, *bonitas*). Jeszcze trudniej coś powiedzieć o tych, co są na schodach. Czynniki woli i afektu jest zaznaczony przez wartości dotykowe. Trzymanie się za ręce, położenie dłoni na plecach czy łopatkach sąsiadujących osób jest wyrazem wspólnej radości i gratulacji. A podstawą jej wzajemna przyjaźń i miłość, uduchowiona i uszlachetniona, bo wspólne ukochanie Boga połączyło wszystkich świętych w jedno.

NAGRODA ŚWIĘTYCH

Przydzielenie nagród za szczególne czyny i spełnienie zadań na ziemi odbywa się na podium przed bramą nieba. Na platformach przed portalami kościołów rozpoczynały się w średniowieczu koronacje władców, także w naszym obrazie koronacje świętych dokonują się przed bramami świętego niebieskiego Jeruzalem. Posuwających się przez platformę nieba w tryptyku memlingowym wybrańców Bożych wita trzepot podniesionych skrzydeł anielskich. Obaj aniołowie koronatorzy są ubrani w alby z tym że anioł stojący na prawo zarzucił na wierzch kapę spiętą na przedzie dużą broszą, na której widać wyobrażenie postaci siedzącej na tronie. Postać ta ma na głowie czapkę ostro zakończoną (w formie wschodniej), lewą ręką opiera się o poręcz krzesła, a prawą podnosi jakby do błogosławieństwa. Chyba to jest święty Starego Zakonu, najpewniej *pater fidei nostrae* Abraham, zawsze żywy w dziejach chrześcijaństwa, bo na jego łono przenoszą się zbawieni (Łk 16, 22—24).

Z grupy czterech aniołów stojących na początku platformy

przed bramą nieba: dwóch westiariuszów i dwóch koronatorów — ci co znajdują się na kraju są ubrani bogaciej (w dalmatykę i kapę), a ci co wewnątrz ubogo (w samą tylko albę). Ten symetryczny układ kompozycyjny był chyba przez artystę zamierzony.

Na polu przedbramnym nieba znajduje się osiem osób. W samej bramie na jasnym tle widać tiarę pontyfikalną, co wskazuje na to, że całej grupie przewodzi papież. Obok wpada w oczy purpurowy kapeluszy kardynała, mający asystę dwóch duchownych. Za tą czołówką posuwa się dwóch tonzuratów-zakonników. Owe sześć osób otrzymało już oznaki honorowe swej ziemskiej działalności. Dwaj ostatni znajdują się między aniołami koronatorami, stojącymi na kraju górnej platformy. Anioł z lewej strony nakłada infułę biskupowi ubranemu już w kapę, a na prawo anioł nawdziewa togę profesorowi teologii.

Teksty modlitw kościelnych w dniu świętych Pańskich przypisują im przyjęcie po przyjściu do nieba kosztownej korony chwały! „Ad portas paradisi coronavit eum”. „Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso” (Ps 20, 4)⁷⁹. Korona ta ma być ze złota, dlatego nazywała się „aureola”. Ozdobą zaś tych koron miały być drogie kamienie. U Memlinga jednak pojawia się akceptacja zadań i misji w świecie, dlatego zamiast drogiej korony aniołowie nakładają zbawionym oznaki ziemskich przeznaczeń. Prześwieca tu optymistyczne wejrzenie na pracę i obowiązki człowieka. Łaska boska bowiem dosięga nie tylko człowieka, ale poprzez niego również i jego dzieła. W ten sposób rozszerza się zasięg miłości Bożej.

Aureola jest oznaczeniem symbolicznym. Według św. Tomasza z Akwinu jej istotę stanowi szczególna radość z dzieł dokonanych przez świętego, które mają rację wybitnego osiągnięcia (Suppl. q. 96, a. 11). Ponieważ Memling zachowując średniowieczną hierarchię społeczeństwa, wprowadza do nieba najpierw przedstawicieli Kościoła w liczbie ośmiu, do których szczególnie należy strzeżenie nauki objawionej i głoszenie jej ludzkości, dlatego do nich przede wszystkim należy *corona doctorum*, przeznaczona w Piśmie św.: „A którzy uczeni będą, świecić będą jako światłość utwierdzenia, a którzy ku sprawiedliwości wprawiają wielu jako gwiazdy na wieki wieczne” (Dn 12, 3).

W przeciwstawieniu do poprzednich grup, które mają dużo dynamiki w ruchach, ukoronowani posuwają się z wielkim spokojem, w ciszy i z pewnym dostojeństwem. Każdy z nich jest nastawiony na spotkanie z Stwórcą, zdaje się mówić słowami psalmu 111

⁷⁹ „A gdy się okaże książę pasterzy, otrzymacie niewiedzący wieniec chwały (*gloriae coronam*)” I Piotr 5, 4.

(9): „Będę chodził w obecności Boga w krainie żyjących” i słowami psalmu 122 (1): „Do domu Pana pójdę z radością”.

Na lewym skrzydle tryptyku widzimy 24 zbawionych: 6 przed św. Piotrem, 10 na skali niebieskiej i 8 kroczących w koronach chwały. Liczba 24 zbawionych wyraża zapewne pewną kompletność, podobnie jak ilość 24 starców apokaliptycznych, wspomnianych przez św. Jana apostoła (Ap 4, 10—11; 5, 8—9), przedstawia cały zespół adorujących Zbawiciela w niebie. Jest to świat ludzki odkupiony przez Chrystusa, który przez swego Zbawiciela powraca do Boga w całym swym pięknie, przywróconym dzięki przetwarzającej sile łaski.

Do każdego wkraczającego w progi niebieskie są zwrócone słowa Chrystusa: „Sługo dobry i wierny — wejdz do wesela Pana twego” (Mt 25, 21 i 23).

Artysta zdaje się przy malowaniu skrzydeł podobnie jak przy głównej tablicy wyraził swe przekonanie, że na Sądzie Ostatecznym więcej będzie potępionych niż zbawionych, bo na 24 idących do nieba na lewym skrzydle umieścił na prawym 32 straconych do piekła.

BRAMA NIEBOS

Gotycki portal nieba⁸⁰ na górze świętej, do którego już doszli wybrani, przedstawia rodzaj przedsionka nakrytego okrągłym sklepieniem, w głębi którego nad odrzwiami przedzielonymi środkowym filarem (*trumeau*) widnieje rzeźbiony tympanon. Na froncie zaś tego przedsionka w górze jest umieszczony wimperg trójkątnie zakończony. Przedsionek ten jest wciśnięty między dwa gotyckie ryzality, które u góry wybiegają w dwie sześcioboczne wieże. Każda z tych wież posiada u góry po dwie sześcioboczne galerie strażnicze. Poza wimpergiem biegnie mur łączący obie wieże. Na przedzie tego muru widać laskowania zakończone ostrymi łukami, a na wierzchu kwiatony o kształcie lilii heraldycznych. Wewnątrz muru jest wydrążony chodnik dla straży.

Na lewo od bramy zieje wielka przepaść zapewniająca bezpieczeństwo bramie. Że brama wiąże się z położonym za nią miastem świadczy o tym widoczna na prawo od niej okrągła postawiona w stylu romańskim wieża miejska z szeregiem okien podłużnych,

⁸⁰ Bramę niebos jako portal gotycki przedstawił w r. 1435 Stefan Lochner (um. 1451), który dla kościoła św. Wawrzyńca w Kolonii wymalował Sąd ostateczny, obecnie rozdzielony na trzy muzea. Główna tablica znajduje się w Wallraf-Richartz Museum w Kolonii, jedno skrzydło w Städtisches Museum w Frankfurcie n/M, a drugie w Starzej Pinakotece w Monachium. O. Förster, *Ein Maler zu Köln, München-Köln 1941*; H. Kaufmann, *Stefan Lochner, Bonn 1952*.

sklepionych okrągło ze szczytem ozdobionym spiralnymi liniami i zakończonym blankami.

W portalu niebieskim, ubogaconym rzeźbą kamienną, oczy nasze pociąga samo wejście do nieba. Podwójne drzwi bramy zostały otwarte do wnętrza. Widzimy je tylko w lewym otworze; są one drewniane, okute trzema parami waśów gotyckich. Filar gotycki dzielący wejście jest wzmocniony dostawioną na przedzie węższą półkolumną, zakończoną u góry okrągłym kapitelem ozdobionym liśćmi z dębu. Dwie kolumny widoczne z tyłu środkowego filara wskazują, że za portalem znajduje się jakieś podcienie. Istnieje hipoteza, że to może jest aluzja do dwóch kolumn Constantia i Fortitudo, które stały przed świątynią jerozolimską⁸¹. Przez oba otwory drzwiowe prześwieca złotawe tło pustego nieba.

Rzeczywiście niebiosa poza portalem są puste, cały bowiem widok nieba został przeniesiony na zewnątrz portalu. Takie przeniesienie chwały Bożej z apsydy czy kopuły kościoła na zewnętrzną stronę portalu dawno już było praktykowane w sztuce średniowiecznej, szczególnie to dotyczyło wielkich kościołów zwłaszcza katedralnych. Ponieważ niebo w tryptyku Memlinga zostało ujęte architektonicznie, dlatego zwyczajnie wzięte z architektury artysta przeniósł do swej koncepcji przedstawienia nieba. Święci kierują się do bramy niebieskiej, a niebo wyszło naprzeciw nim.

Święci idą na spotkanie z Bogiem, który daje najwyższe szczęście oglądającym Go. „To jest życie wieczne — poznanie samego prawdziwego Boga” (J 17, 3). Święci Go ujrzą „jako jest” (I J, 3, 2). Będą upojeni hojnością domu Bożego i strumieniem rozkoszy Bożej napojeni (por. ps. 35, 9).

Na ścianie trójkątnego wimpergu, na którego bokach przebiegają żabki, a na szczycie wyrasta spory kwiaton, został wykuty wśród zdobniczych motywów „rybiego pęcherza” spory medalion. W tym medalionie jawi się przed nami w płaskorzeźbie postać Boga, Stworzyciela ludzi. Został w tym celu wybrany moment stworzenia z boku Adama matki Ewy, aby nam pokazać oboje rodziców całej ludzkości, której dzieje zbawienia poprzez eschatologiczne dopełnienie zostały na tryptyku przedstawione. Anthropokrator Bóg uformował Adama na swoje podobieństwo, by potem przybrać jego formę cielesną z pochodzącej od niego Dziewicy Marii.

⁸¹ Według *Księgi Kronik* (II, 3, 15—17) Salomon „przed drzwiami też kościelnymi dwa słupy — same też słupy postawił w przysionku kościoła, jeden po prawej a drugi po lewej stronie; ten, który był po prawej stronie nazwał Jachim, a który po lewej Booz”. *Księga Ezechiela* 40, 49 w ten sposób opisuje front świątyni jerozolimskiej: „Po ośmiu stopniach wstępowano do niej, a słupy były na czołach, jeden stąd, a drugi zowąd”. Por. Walicki-Białostocki, *Sąd ostateczny* 1973 s. 30.

Wcielenie Syna Bożego było węzłowym wydarzeniem w historii świata i ludzkości. Pojawienie się Jego na ziemi to najważniejszy moment historii naszego zbawienia, a możemy go odczytać na tympanonie, jaki znajduje się nad wejściem, gdzie jest wyobrażony siedzący Chrystus, Król chwały (*Maiestas Domini*)⁸². Na długą szatę Zbawiciel ma zarzucony płaszcz w kształcie kapy, zapiętej broszą na piersiach, na głowie zaś czapkę z koroną. W prawej ręce trzyma berło zakończone lilijką heraldyczną, znakiem władzy przejętym z Egiptu, a lewą ręką położył na kolanie. Obok łokcia prawej ręki Chrystusa przy tronie stoi pulpit, na którym jest położona apokaliptyczna księga życia opatrzona siedmiu wiszącymi pieczęciami. Kodeks jest otwarty. Poniżej pulpitu u nóg Chrystusa leży Baranek, sprawca otwarcia księgi (Ap 5 i 6). Symbol Baranka przypomina zbawczą śmierć Chrystusa na odkupienie ludzi. Chrystus występujący w rzeźbie tympanonu jako Zbawiciel jest wraz z tronem, pulpitem i Barankiem otoczony mandorłą, powstałą z późnoklasycznego triumfalnego wieńca kwiatowego⁸³. Mandorla posiada kształt migdału. Tron Boży i Baranek jest traktowany jako jedna całość. Bóg i Chrystus są jednakowo okazani; Bóg objawia się w Chrystusie a Syn dopełnia się w Ojcu. Wewnątrz mandorli widnieją lekko zarysowane promienie, a na lewo od tronu sylwetka gołębia Ducha św. Z postaci Chrystusa prześwieca *lumen numinosum* (Ap 1, 16).

Na zewnątrz tej mandorli towarzyszą Chrystusowi cztery pattrzące na wprost uskrzydłone znaki ewangelistów. Na dole dwa zwierzęta oparte o podstawę; na lewo lew, symbol św. Marka, na prawo wół — św. Łukasza. Dwa inne znaki ewangeliczne znoszą się w górze: na lewo orzeł św. Jana, a na prawo anioł, a raczej człowiek skrzydlaty św. Mateusza. Wszystkie istoty posiadają banderole: na dole taśma leży na gruncie, w górze orzeł trzyma wstęgę w dziobie, a anioł w rękach. Cztery apokaliptyczne symbole oparte są o wizję proroka Ezechiela (Ap 4, 7; Ez. 5, — 25) otrzymują silny akcent jedności czterokształtnej ewangelii. Połączone z tronem Chrystusa oddają cześć Chrystusowi i zarazem symbolizują ewangelię, która wyszła od Chrystusa na cały świat⁸⁴.

Przed tympanonem na okrągłym sklepieniu przedsiönka portalo-wego cztery pary aniołów adorują Króla Chwały. Każdy anioł

⁸² R. Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Reutlingen 1926.

⁸³ K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bern 1940.

⁸⁴ Cztery symbole wokół tronu Chrystusa oznaczały w średniowieczu również znamiona samego Zbawcy. Didron wyczytał w ewangeliarzu paryskim z XIV wieku następujący trójwiersz:

„Quattuor haec Dominum signant animalia Christum
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
Et leo surgendo, caelos aquiaque petendo”.

jest ubrany w albę i kłęczy w modlitewnym ułożeniu na baldachimowej konsoli, to jest na takiej konsoli, która pod spodem ma baldachim kamienny służący do nakrycia niżej znajdującej się osoby. Aniołowie kryją się od stóp wyżej kolan za parapetami. Z jednej strony archiwolty pomieściły się dwie pary aniołów i z drugiej również dwie. U górnych par anielskich zauważamy, że oprócz zwykłych skrzydeł posiadają drugą parę, którą zasłaniają swe łona. Są to zapewne serafini sześcioskrzydlni, u których jedna para skrzydeł jest niewidoczna (Iz. 6, 2). Tych ośmiu aniołów wraz z aniołem znaku ewangelicznego św. Mateusza (obok mandorli) przedstawiają zapewne dziewięć chórów anielskich⁸⁵.

Chrystus opiera swe stopy na okrągłym abakusie półkolumny przylegającej do środkowego filara bramy niebieskiej. Na płycie naznaczony został napis typowy dla obrazów Pantokratora: „Rex Regum”. Zbawiciel ukazując się na tympanonie wyraża symbol bramy nowego życia, którą otworzył przez swoje zmartwychwstanie. Ikonografia wschodnia przedstawia przecież zmartwychwstanie Chrystusa jako otwarcie w otchłani bramy szczęśliwości wiecznej. Syn Człowieczy zjawiający się na tympanonie w glorioli światła wita zmartwychwstałych jako pierworodny z umarłych (Ap 1, 5) i jako ich starszy brat w zmartwychwstaniu *primitiae dormientium* (I Kor 15, 20). Baranek Boży u stóp Chrystusa jest symbolem ich przejścia paschalnego przez śmierć do wieczności. Wieczorny hymn wielkanocny głosi: „Iam Pascha nostrum Christus est, Agnus occisus innocens; Sinceritatis azyma, Qui carnem suam obtulit”.

W górnych częściach kamiennych ryzalitów portalu, których występy wraz ze sklepieniem wimpergu tworzą przedsionek bramy, znajduje się szereg nisz nakrytych bogato rzeźbionymi baldachimami. W niszach tych zasiadają postacie stanowiące otoczenie Chrystusa. Są to starcy, o których prorokował Izajasz: „Będzie królował Pan zastępów na górze Syjon i w Jeruzalem, a przed oczyma starców swoich uwielbiony będzie (Iz 24, 23). Tradycja otoczenia Bożego złożonego ze starców odezwała się w księdze Apokalipsy Janowej „Dwudziestu czterech starców i padło przed siedzącym na tronie i kłaniało się żyjącemu na wieki wieków i porzucało korony swoje przed tronem, mówiąc: Godzien jesteś, Panie, Boże, nasz, wziąć chwałę i cześć i moc” (Ap 4, 10—11). W innym miejscu tejże Apokalipsy czytamy: „Dwudziestu czterech starszych upadło przed Barankiem, mając każdy cytrę i czasie złote pełne wonności, którymi są modlitwy świętych. I śpiewają pieśń nową, mówiąc: Godzienieś, Panie, wziąć księgę i otworzyć pieczęci jej, bo byłeś zabity i odkupiłeś nas Bogu przez krew Swoją (Ap 5, 5—9). Starcy siedzący w niszach bramy niebieskiej posiadają korony. Czterech

⁸⁵ Schiller, *Ikonographie*, B. 3 s. 246.

z nich gra na instrumentach muzycznych i ci mają korony na głowach, inni korony zdejmują, niektórzy położyli je u swych stóp. Podobieństwo starców z obrazu nieba na tryptyku Memlinga ze starcami apokaliptycznymi jest wielkie, bo posiadają korony, porzucają je, mają instrumenty muzyczne. Choć nie wszystkie niszce widać, wywnioskować można, że ich jest 12. Mieści się w nich tylko połowa liczby starców, których wymienia Apokalipsa. Albo jest to „pars pro toto”, albo artysta dopuszczał myśl, że druga dwunastka znajduje się ukryta gdzieś w strukturze bramy. W każdym razie liczba 12 starców może być zestawiona z taką samą liczbą apostołów na sąsiedniej tablicy centralnej.

Na podwójnych galeriach strażniczych znajdujących się na wieżach flankujących portal i w chodniku obronnym muru nad bramą łączącego obie wieże — zajmują miejsce aniołowie. Zgodnie z prastarą tradycją, sięgającą czasów karolińskich, która mury i wieże warowni kościelnych oddawała pod opiekę aniołów i ich imionami nazywała segmenty umocnień fortyfikacyjnych, również na murach i galeriach miasta Bożego znalazły się rzesze aniołów, nie po to, by go bronić, lecz by na wzór hejnalistów muzyką i śpiewem chwalić Boga na wysokości, podobnie jak się to działo na ziemi w świątyni jerozolimskiej. „Chwalcie Pana w świątyni Jego, chwalcie Go na firmamencie mocy Jego (Ps. 150, 1). Wszystkie cztery galerie anielskie na wieżach są otoczone sześcioboczną balustradą, zdobną przeźrocami w motyw czworoliści lub „rybich pęcherzy”. Na niższych galeriach graniczących z wimpergiem przedstawiającym płaskorzeźbę Boga Ojca stoi po trzech aniołów, którzy podobnie jak w Adoracji Baranka Van Eycka w Gandawie na lewo tworzą grupę śpiewaczy, a na prawo zespół muzyczny. Śpiewacy jako liturgowie ubrani są w dalmatyki, muzycy nie wszyscy. Stojąc na tle muru nie rozwijają skrzydeł. Aniołowie śpiewający pochylają się nad leżącą na parapecie księgą chórową, muzycy zaś w postawie prostej grają na cytrze, mandolinie i wioli.

Na wyższych galeriach, wystawionych na działanie atmosfery, na co wskazuje zaopatrzenie ich w rzygacze, stoi po dwóch trębaczy, razem czterech, analogicznie do czterech aniołów trąbiących na Sąd ostateczny. Na chodniku zaś nadbramnym ustawiło się 4 aniołów, z których jeden dzwoni, drugi używa instrumentu korbkowego, trzeci sypie z góry kwiaty⁸⁶, które lecą w dół na tle medalio-

⁸⁶ Anioł sypie w dół przede wszystkim chabry centarea, których bukiet trzyma w swym ręku. Jednak obok medalionu Boga Ojca-Stwórcy zauważamy kwiaty o symbolice trynitarnej; ponad głową Bożą trójlistną koniczynę (*trifolium*), a poniżej orlik (*aquilega*) oznaczający płomień Ducha Świętego. Tuż nad głowami świętych unosi się kwiat stokrotki, dla swej trwałości stanowiącej symbol wieczności (*bellis perennis*).

nu Boga Ojca, tympanonu Zbawiciela i środkowej międzydrzwiowej kolumnienki, a czwarty gra na organkach. Na tle nieba podniesione skrzydła wszystkich aniołów w górnych galeriach i chodnikach tworzą charakterystyczny grzebień niebiański.

Muzyka anielska w niebiosach jest wyrazem radości, a także nieśmiertelności. Wszystko, co ziemskie przemija, a wśród sztuk pięknych ona sama pozostaje. Dlatego aniołów muzykujących tak łatwo zestawia się z tematyką eschatologiczną. Stare *adagium* ła-cińskie mówiło: „Artes cum mundo cunctae pereunte peribunt: in coelum remeans musica sola manet”⁸⁷.

SYMBOLIKA KOMPOZYCJI „SĄDU OSTATECZNEGO” MEMLINGA

Kompozycja „Sądu” Memlinga nawiązuje wprawdzie do dotychczasowych treści ikonograficznych dotyczących tej sceny, lecz ich układ jest w dziele malarza niezwykły. Artysta porzucił przede wszystkim prawie zawsze stosowany układ poziomy wydarzeń sądowych, od którego nie zdołał się wyzwolić nawet jego mistrz Rogier van der Weyden w poliptyku dla Hôtel-Dieu w Beaune (1442—1451) i oglądaną przez siebie wizję eschatologiczną zamienił w potężny ruch kosmicznych sił. Pod tym względem dzieło Memlinga przewyższa wszystkie dotychczasowe wyobrażenia Sądu i zapowiada Giudizio Universale Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy i późniejsze dzieła baroku.

Artysta rozumiał, że Sąd dotyczy całego świata i że jest pełnym dynamiki dramatem kosmicznym, przeto jego przedstawienie powinno wyrażać *universum*. W tym celu malarz ujął całość eschatologicznego zjawiska dziejącego się na wszystkich trzech skrzydłach tryptyku w symbolizującą to *universum* linię zamkniętą, która ze względu na szerokość dzieła przybrała kształt owalu. Nie było to zresztą nic dziwnego, gdyż w średniowieczu wierzono, że cały świat jest otoczony okrągłą granicą, sygnowaną znakami zodiaku. Linia ta użyta do kompozycji Sądu może zarazem sugerować, że świat w ostatnim dniu istnienia osiągnął całkowitą swą pełnię.

Całość konstrukcji Sądu zamknięta zarysem owalu jest podzielona trzema liniami pionowymi. Środkową oś stanowią postacie tak Chrystusa siedzącego na tarczy jak stojącego poniżej Michała Archanioła wążącego dusze. Dwie linie ogniskowe tej jakby elipsy są wyznaczone przez zawiasy tryptyku, tak że całość Sądu jest podzielona pionowo na cztery w przybliżeniu równe części. Te

⁸⁷ G. Bandmann, *Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie*, Münster 5, 1952. Lech Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*. W: *Drzwi Gnieźnieńskie*, praca zbiorowa pod redakcją M. Walickiego, tom II Wrocław 1959 s. 7—160.

podziały pionowe wprowadzają do tryptyku pewien element symetrii, któryby bez nich się tracił, bo postacie na skrzydle błogosławionych są dużo większe i skupione, a na skrzydle potępionych są one drobne i rozbite. Forma tryptykowa daje możliwość zachowania równowagi.

Tu trzeba zauważyć, że postać świętego Michała, która wraz z wyobrażeniem Sędziego dzieli tryptyk na dwie pionowe połowy, jest w obrazie Sądu większa niż Chrystus; to jednak nie oznacza większej ważności taksatora dusz; archanioł jest sługą i wykonawcą woli Sędziego podobnie jak św. Krzysztof, który był *christophorus*, nosił małe Dziecię na ramionach, ale przecież to Maleństwo było Panem jego i Władcą całego świata.

Sceneria Sądu ostatecznego, która pierwotnie stanowiła jeden wolumen, w tryptyku Memlinga została rozbita na trzy obrazy: środkowy przedstawia pole zmartwychwstania i sąd nad powstałymi z grobów, a na skrzydłach odbywa się osobno Wstępowanie do nieba i Strącenie do piekła. Już w XIV wieku przyjął się zwyczaj dzielenia w ten sposób obrazu Sądu. Pierwszy przykład takiego wyodrębnienia eschatologicznych wydarzeń dał około połowy XIV w. giottysta Nardo di Cione Orcagna w kaplicy Strozzi w dominikańskim kościele S. Maria Novella we Florencji (1357)⁸⁸.

W tryptyku gdańskim mimo podzielenia obrazu Sądu widać dążność do powiązania poszczególnych części ze sobą. Składa się na to przepływanie chmur z głównego obrazu na skrzydła, przygotowanie pochodu zmartwychwstałych z głównej tablicy na boczne. W środkowym obrazie po stronie wybranych ścieli się murawa, której dalszym ciągiem jest kwietna łąka przed schodami niebieskimi. Na murawie formuje się pochód zbawionych, którzy wybierają się przejść z pola zmartwychwstania na majdan niebieski. Po stronie potępionych widać w tyle wystającą dziką skałę, która jest zapoczątkowaniem krajobrazu piekielnego. Szatani uwiązani się po polu zmartwychwstania wypychają potępionych w kierunku skalistego wąwozu, który ma ich zaprowadzić na wieczne męki. Elementem łączącym partie tryptykowe jest również przeniesienie i wyniesienie ze środkowego obrazu jednego z aniołów trąbiących nad skały krainy zatracenia. Te dobrane środki artystyczne sprawiają, że całość Sądu zawarta w sakralnym owalu⁸⁹, choć rozdzielona na trzy obrazy zachowuje jednak kompozycyjną spójność.

Drugim obok owalu elementem integrującym całość jest kompo-

⁸⁸ Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band I, *Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen*, Freiburg in Breisgau 1928 s. 551; *Lexicon der Kunst*, B. III Leipzig 1975 s. 638.

⁸⁹ Willy Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barocks*, Berlin 1938. Specjalny eskurs o owalu.

zycja rombu wpisanego w ten owal. Na wierzchołkach tego rombu znajdują się postacie św. Piotra na skrzydle zbawionych czyli na Wschodzie jasności wieczystego dnia i Beelzebuba na drugim skrzydle w zachodniej strefie wiekistej nocy śmierci. Linie rombów diagonalni zbiegają się u góry nad głową Chrystusa a na dole poniżej stóp archanioła, tworząc symboliczny czworokąt. Abstrakcyjny ten schemat oznacza głoszenie Ewangelii na czterech stronach świata. Oznacza to również, że Chrystus z nadświatowej dali jest zwrócony do wszystkich zakątków kosmosu. Łączenie z postacią Chrystusa kompozycji rombu w czasach Ludwika Pobożnego (814—841) wprowadziła miniaturska szkoła w Tours. Iluminatorzy tamtejsi wykonując miniaturę Majestatu Bożego formowali wieniec otaczający Chrystusa w kształcie tej figury geometrycznej⁹⁰.

Trzecim składnikiem unifikującym całość Sądu jest element ruchu. Typowym zjawiskiem w obrazach Sądu jest występowanie błogosławionych do nieba i spadanie potępionych w piekielną otchłań. Tę dwukierunkowość eschatologicznej kadencji człowieka wykorzystał Memling i włączył ją w ogromny krąg obracający się zgodnie ze wskazówkami zegara, którego to kręgu wewnętrznym pierścieniem jest kolistą tęczą. Artysta z pewnością wyznając obowiązujący wówczas pogląd, że świat jest geocentryczny, środkiem maszyny kosmicznej uczynił ziemię, na której spoczywają stopy Zbawiciela. Tu nasuwa się porównanie kompozycji Memlinga z koncepcją o cały wiek później malującego fresk Sądu Powszechnego w kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła. W Watykanie ogromny wieniec świętych krąży wokół centrum Bożego; ośrodkiem nie jest już więcej ziemia, lecz Chrystus — Apollo. Ponieważ w tym czasie w Rzymie znany był z *Commentariolusa* napisanego przez Kopernika system heliocentryczny, są podstawy do wyjaśnienia rotacji świętych na ołtarzowej ścianie Sykstyń w zastosowaniu przez artystę tejże teorii. Giudizio Universale Michała Anioła jest więcej niebem jako konsekwencją Paruzji Chrystusa, aniżeli sądem⁹¹.

Trzon kompozycji na środkowej desce memlingowego tryptyku jest oparty na strukturze trzech kół: najpierw słonecznej glorii wokół Chrystusa, która symbolizuje Syna Człowieczego jako „słońce sprawiedliwości”, potem kolistego łuku tęczy, która stanowi tron

⁹⁰ Schiller, *Ikongraphie*, B. 3, 233 i 243.

⁹¹ Charles de Tolnay, *Le Jugement dernier de Michel — Ange*, „Art Quaterly” 3 (1940) s. 134 n.; Tenze, *Michelangelo*, t. V, Princeton 1960 s. 31; D. Redig de Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Milano 1964 64; B. Przybyszewski, *Chrystocentryzm w Sądzie ostatecznym Michała Anioła*, „Analecta Cracoviensia” 4 (1972) 402—404.

Chrystusa i jest symbolem pokoju, pojednania oraz łączności nieba ze ziemią. Trzy główne kolory tęczy są uważane za symbol Trójcy św. Wewnątrz tęczy podnóżkiem Chrystusa jest ziemia, mająca kolistą sylwetę. Następnym kręgiem jest wieniec ludzki na ziemi wokół św. Michała Archanioła. Jak poprzednie kręgi są nieruchome, tak wieniec zmartwychwstałych porusza się na wzór wskazówek zegara. Postacie na lewo podnoszą się ku górze, a po prawej stronie spadają na dół. Ta obracająca się ludzka karuzela w pobliżu postaci archanioła rozszczepia się na podwójny łańcuch.

Chrystus siedzący na tęczy ma za towarzystwo półkole apostołskie, spoglądając zaś ku ziemi można zobaczyć obracający się krąg rodzaju ludzkiego. Po jego prawicy na sąsiadującym skrzydle święci półkolem zachodzą ku bramie niebieskiej, a po jego lewicy postacie potępionych uciekają od centrum kompozycji na kształt błędnych gwiazd. Żaden z malarzy Sądu nie potrafił w ten sposób oddać reprobacji grzeszników i to bez posługiwania się naiwnymi obrazami wymyślonych mąk piekielnych.

Na tej również środkowej desce wypełnionej kołami i obrotami jakby młyna Bożego wpisany jest w kompozycję po raz drugi prastary motyw rombu. Wzdłuż chmur poniżej Zjawienia się Pańskiego skierowane są dwie ukośnice w stronę krajobrazu ziemskiego, aby przebiec diagonalami ciał ludzkich i utworzyć czworobok, mogący wyrażać cztery elementy, z których został świat zbudowany: wodę, ogień, powietrze i ziemię. Te cztery elementy odgrywają dużą rolę przy opisie końca świata, nakreślonego w widzeniach Apokalipsy.

Na koniec należy się zająć hipotezą prof. Witolda Krassowskiego z Warszawy, który studiując kompozycję memlingowego Sądu, wyraził przypuszczenie, że artysta posłużył się wykresem rzutu stereograficznego podziałów sfery niebieskiej dla 53 równoleżnika przebiegającego przez Gandawę i Brugię. Kompozycja Sądu ostatecznego była — według niego — dostosowana do siatki kosmicznej nakreślonej przez astronoma, dla którego środek kuli ziemskiej służącej za podnóżek Chrystusowi był zenitem, tęczą równikiem, a środek tęczy biegunem. Malarz w ten sposób uczciłby położenie w kosmosie swej pracowni i miejsca wykonania obrazu Sądu. Hipoteza jest bezsprzecznie interesująca tym bardziej, że w okolicy wymalowanej bramy niebieskiej fotografia wykonana w promieniach Roentgena wykazała zarys linii odpowiadającej *linea crepusculina seu aurorare*, która na tarczy astrolabium służyła do odczytywania początku świtu i końca zmierzchu. Wydaje się jednak, że artyście przy komponowaniu precyzyjnej budowy Sądu niewieleby schematyczna siatka pomogła, dlatego trzeba pozostać przy tym, że Memling dysponując obrazem rządził się zasadami artystycznymi, a nie prawami astronomii. Można się na jedno zgo-

dzić, mianowicie, że malarz projektując obraz nakreślił półksiężycową linię przez wszystkie trzy deski tryptyku, ale też mogła to być zwykła linia kompozycyjna, odgraniczająca dolną sferę od nieba empirejskiego ⁹².

⁹² Witold Krassowski, *O kilku kompozycjach opartych na odwołaniu do podziałów sfery niebieskiej*. (W:) *Renesans. Sztuka i ideologia*. Materiały sympozjum naukowego Komitetu nauk o sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce listopad 1973, druk Warszawa 1976 s. 381—399.