

Tadeusz Boruta: Neoplatońska „Święta Rodzina”

W „Świętej Rodzinie” idea patriarchatu powiązana jest z tajemnicą Wcielenia. Kierunek sprawczego ruchu biegnie od góry ku dołowi. Maryja przejmuje powierzanego jej Syna Bożego – przeczytaj tekst Tadeusza Boruty, który publikujemy z okazji święta Świętej Rodziny.

Przedstawienie Świętej Rodziny należało do ulubionych tematów sztuki dojrzałego renesansu. Najwybitniejsi artyści chętnie malowali Maryję z Dzieciątkiem i św. Józefem, dodając często chłopięcą postać św. Jana Chrzciciela. Scena ta znakomicie odpowiadała zapotrzebowaniu na prywatny obraz religijny, który uświęcałby domowe ognisko, ideę małżeństwa i rodzicielstwa. Pozwalała ukazać ciepło wzajemnych relacji, wagę rodziny w kształtowaniu dziecka i zakorzeniała wcielonego Boga w normalnym ludzkim świecie.

Św. Józefa malowano zwykle w tle lub z boku, gdyż zgodnie z treścią objawienia nie był on biologicznym ojcem Jezusa, choć przyjął tę rolę i wzorowo się z niej wywiązywał. Obecność jego była konieczna, bowiem przez zaślubiny z Maryją włączał jej syna w swój ród, a tym samym w tradycję biblijną, zgodnie z którą Mesjasz miał się narodzić „z rodu Dawida” (o pochodzeniu Maryi również z domu Dawida mówią dopiero św. Justyn i św. Ignacy Antiocheński – Pismo św. na ten temat milczy). Natomiast pojawienie się św. Jana Chrzciciela jeszcze mocniej ujawniało naturalny, ludzki wymiar rodziny Jezusa (Elżbieta, matka

Jana, była krewną Maryi), dając pretekst do pokazania beztrosko baraszkujących dzieciaków. Po ojcu Zachariaszu Jan był spadkobiercą starotestamentowej tradycji kapłańskiej, co nie jest bez znaczenia dla jego wiarygodności jako dającego świadectwo o Chrystusie: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata” (J 1, 29). Obecność jego w przedstawieniach św. Rodziny świadectwo to przywoływała.

*Trudno uwierzyć, że ta ciepła
rodzajowa scenka stała się
przedmiotem tylu sporów i
interpretacji, aż po nasze
czasy*

Wszystkie te treści
znajdziemy w
obrazie sztalugowym
Michała Anioła,
malowanym
techniką tempery
jajowej na desce w
formie popularnego

w tym czasie tonda. Na pierwszy rzut oka jest to scena rodzajowa. Siedząca na trawie Maryja przyjmuje od Józefa nagie dzieciątko, które ufnie stawia nogę na jej ramieniu, a rączkami wspiera się na jej głowie. Z tyłu, zza poziomej, niemal abstrakcyjnej linii murku wychyla się mały puciołowaty chłopiec ubrany w wielbłądzia skórę i trzymający na ramieniu niewielki krzyż. Rekwizyty te informują nas, że jest to młodziotki św. Jan Chrzciciel. Twarzą zwrócony ku Jezusowi, wyraźnie zafascynowany dziejącą się sceną, szeroko otwartymi oczami notuje każdy szczegół. W tle widzimy pięciu nagich młodzieńców wygrzewających się w oślepiającym słońcu. Całość osadzona jest w przestrzennym, górzysto-morskim pejzażu.

Opis nie ujawnia całej złożonej struktury tego dzieła, nie tłumaczy jego „rewolucyjności” w dziejach sztuki i wpływu, jaki miał na współczesnych i następnym pokolenia. Trudno uwierzyć, że ta ciepła

rodzajowa scenka stała się przedmiotem tylu sporów i interpretacji, aż po nasze czasy. Oczywiście, dzieła wielkich artystów zawsze wzbudzały emocje, inspirowały, stanowiły temat badań i dyskusji, niemniej wobec gigantycznej i wszechstronnej twórczości Michała Anioła znaczenie tego niewielkiego (średnica jego mierzy 120 cm) „domowego” obrazu jest doprawdy niezwykle.

„Tondo Doni” – bo tak, od nazwiska zleceniodawcy, jest ono najczęściej nazywane – zostało namalowane w latach 1503-1504 (lub 1506-1507) na zamówienie florenckiego kupca Agnola Doniego z okazji jego ślubu z Magdaleną Strozzi. W fakcie tym należy szukać jednego z kluczy zarówno do tematu, jak i formy dzieła. Wielu badaczy zwraca uwagę, że namalowany przez artystę moment przekazywania Dzieciątka kryje „pewien rodzaj aluzji do samego nazwiska zamawiającego (doni po włosku może oznaczać: ten który daje)” (C. Smenzato, „Blask renesansu”). Uchwycony tu ruch jest najczęściej interpretowany jako powierzenie syna przez matkę ojcu, gdy tymczasem naturalność sceny skłania do wniosków przeciwnych. Zwrócenie głowy Jezusa w kierunku Maryi i niezwykle dynamiczne wychylenie jego postaci ku przodowi sugeruje, że to Józef podaje dziecko matce. Podobieństwo twarzy Madonny do malowanego przez Rafaela portretu Magdaleny Strozzi wskazuje, że ten prezent ślubny jest alegorią ojcostwa i rodziny w jej funkcji przekazywania życia. Ale możemy posunąć się jeszcze dalej i zgodzić się z sugestią, że św. Józef personifikuje w tym obrazie prawdziwego ojca Jezusa – Boga Ojca. Wszak jego postać góruje nad całą grupą, a swego Syna usadził po prawicy na tej samej co on wysokości. Dla podparcia tej tezy możemy porównać „Tondo Doni” z innym obrazem Michała Anioła, powstałym parę lat później, a znajdującym się obecnie w Londynie nie dokończonym „Złożeniem do grobu”. Twarz św. Józefa z tonda jest niemal identyczna ze starcem

podtrzymującym martwe ciało Chrystusa w obrazie londyńskim. Jest tu wyraźne nawiązanie do ikonografii „Pietas Patris”, gdzie Bóg opłakuje swego umęczonego Syna przyjmując go na powrót do siebie.

W „Świętej Rodzinie” idea patriarchatu powiązana jest z tajemnicą Wcielenia. Kierunek sprawczego ruchu biegnie od góry ku dołowi. Maryja przejmuje powierzanego jej Syna Bożego. Na jej podołku, gdzie za chwilę spocznie Dzieciątko, leży złożona książka. Czerwony kolor okładki zdradza, że jest to Księga Życia (w czerwień oprawiano zazwyczaj Pismo Święte). Można sądzić, że w ten prosty sposób artysta zilustrował słynną frazę z prologu do Ewangelii św. Jana (1, 14): „Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca”. Także kompozycja obrazu sprzyja tej interpretacji. W idealną figurę koła symbolizującą od wieków naturę Boga, Jego wieczność, wszechmoc i jedność, Michał Anioł wpisał zwartą grupę trzech postaci, w obrębie której zauważyć możemy dwa trójkąty łączące się wierzchołkami w samym środku sceny. Trójkąt górny – wytyczony ramieniem Józefa z jednej strony i bokiem Maryi i Dzieciątka z drugiej – rozszerza się ku niebu. Dolny natomiast - zarysowany biodrami Matki i jej nogami – otwiera się na ziemię. Całość tworzy rodzaj „klepsydry” odmierzającej upływ czasu. Błękit nieba „przepłynął” na ziemię i spoczął na okalającym nogi płaszczu Maryi.

Znajdujące się dziś w Galerii Uffizi „Tondo Doni” malował Michał Anioł Buonarroti (1475-1564) we Florencji w wieku ok. trzydziestu lat. Tamtejsze środowiska artystyczno-intelektualne przejęte były neoplatońską filozofią Marsilia Ficina, w której główne miejsce zajmowała platońska teoria miłości i zasada emanacji Plotyna. Ich podstawowe tezy zostały schryistianizowane, tworząc teozoficzną

Jedność Absolutu wyrażona kolistą formą tonda zamyka w sobie wyodrębnione postaci, które mimo rozwijającej się wewnętrznej narracji zawsze pozostają zdeterminowane relacją do otaczającego ich okręgu ramy

refleksję o miłości Boga. „W przypadku włoskich artystów z XVI stulecia brak wpływów neoplatońskich musiałby bardziej dziwić niż ich obecność. Jednakże wśród wszystkich sobie współczesnych Michał Anioł był jedynym, który

przejął nie tylko pewne aspekty neoplatonizmu, ale zaakceptował go w całości; przyjął go przy tym nie jako modny ówczesnie czy też nawet przekonywający system filozoficzny, lecz jako metafizyczne uzasadnienie własnej osobowości” (Erwin Panofsky, „Ruch neoplatoński i Michał Anioł”). Nic więc dziwnego, że w każdym jego dziele: obrazie, rzeźbie, sonecie czy budowli architektonicznej znajdujemy artystyczną odpowiedź na doświadczenie olbrzymich przeciwieństw tkwiących w bycie i jego wewnętrzny dynamizm.

Teoria emanacji Boga w świat idei, duszy i materii, a także zasada uduchowienia – upadku i potrzeby oczyszczenia są czytelne także w kompozycji „Świętej Rodziny”. Jedność Absolutu wyrażona kolistą formą tonda zamyka w sobie wyodrębnione postaci, które mimo rozwijającej się wewnętrznej narracji zawsze pozostają zdeterminowane relacją do otaczającego ich okręgu ramy. Dynamiczny ruch widzimy zarówno w obrębie każdej namalowanej figury, jak i w całości grupy centralnej. Forma nie traci przy tym nigdy pewnej klasycznej harmonii i stabilności (dzięki umiejętnemu rozłożeniu mas),

co w efekcie daje wrażenie charakterystycznego dla Michała Anioła ciągłego konfliktu przeciwstawnych sił, które drzemią w człowieku. Mimo wewnętrznej ruchliwości „Święta Rodzina” tworzy zwartą, niemal rzeźbiarską bryłę, a jej dynamizm artysta uzyskał dzięki zastosowaniu wieloskrętnej formy (figura serpentinata), która – powszechnie naśladowana przez współczesną mu artystyczną młodzież – stała się wyznacznikiem manieryzmu. Podążając wzrokiem w ślad za tą wijącą się linią zauważymy, że biegnąc od głowy Józefa poprzez Jezusa i ramiona Maryi zatacza ona łuk, który następnie zmienia kierunek i niczym w literze „S” opada ku dołowi szerokim okręgiem wytyczonym kolanami siedzących postaci, by znów podnieść się ku górze kreśląc w całości formę podobną do cyfry „8”. Oto powstała figura ciągle powtarzających się cykli opadania i powrotu. Akt wcielenia stał się obietnicą zmartwychwstania (co symbolizuje liczba osiem).

Najwięcej dyskusji wywołuje do dziś obecność w tej scenie nagich młodzieńców o klasycznych aktach. Zwraca się uwagę na obraz Luki Signorellego „Madonna z Dzieciątkiem” (obecnie w Uffizi); wypoczywający na trawie młodzi atleci utożsamiani są z personifikacjami ascetycznych cnót. Podobną interpretację stosuje się do „Tonda Doni” Michała Anioła. W młodzieńcach chce się widzieć greckich efebów lub bezskrzydłych aniołów. Bez wątpienia kierunek poszukiwań w obrębie klasycznej tradycji platońskiej jest właściwy. Sugeruje to nie tylko nagość, ale także brak zróżnicowania portretowego namalowanych młodzieńców. Nie bez wpływu na ich obecność jest zapewne właściwa Buonarrotiemu fascynacja męskim ciałem, w którego proporcjach i wewnętrznej harmonii widział on jedyne dane nam przez naturę źródło prawdziwego piękna – niemal idealne odbicie idei boskości.

Należy też pamiętać o kontekście sytuacyjnym, w jakim obraz powstał. Zamówiony z okazji zaślubin, miał mówić o związku dwojga ludzi, o miłości i jej zagrożeniach. Taka jest też jego wymowa. Z lewej strony widzimy dwie nagie postaci, z których jedna spogląda w głąb rozległego pejzażu wskazywanego przez towarzysza. Spokój tej grupy sugeruje, że jest to alegoria miłości, która nie zamyka się w sobie, uzdalniając do kontemplacji otaczającego nas piękna (otwarty pejzaż). Po stronie przeciwnej mamy alegorię zazdrości: przygarnięty przez postać siedzącą młodzieniec wzbudza agresywną reakcję trzeciego, który szarpiąc szaty próbuje go odzyskać.

*Jego malarstwo tylko pozornie
zdeteminowane było
doświadczeniem rzeźbiarza.
Uwarunkowań tak genialnego
twórcy trzeba szukać głębiej*

Powszechnie
powtarza się tezę, że
Buonarroti nie czuł
malarstwa, a biorąc
pędzel do ręki
zawsze pozostawał
rzeźbiarzem,
kolorującym rysunki

potencjalnych posągów. Niedawna konserwacja jego fresków w Kaplicy Sykstyńskiej podzieliła świat estetyków na akceptujących i negujących intensywną chromatykę, wydobytą spod wielowiekowej warstwy brudu. Jej zdecydowaną klarowność tłumaczono faktem przeznaczenia fresków do wnętrza kaplicy, gdzie dzieła muszą się przebić przez panujący tu półmrok. Nic bardziej błędnego. W Sykstyńskim światła jest wystarczająco dużo i nawet w pochmurny dzień, bez pomocy halogenów, siła tego malarstwa jest widoczna. Przeznaczone do oglądania z bliska „Tondo Doni” jeszcze bardziej uzasadnia myśl, że intensywne i krystalicznie czyste barwy obrazów Michała Anioła nie były wynikiem braku wrażliwości na wartości kolorystyczne, lecz świadomym wyborem.

W tak radykalnym neoplatoniku musiał tkwić wewnętrzny imperatyw oczyszczania formy z wszelkiej przypadłości, niechęć do lokalnych „smaczków” chromatycznych i rozmywania w nieokreśloności konturu figur (leonardowskie sfumato). Tworząc niezwykle plastyczne obrazy o dynamicznej tektonice rysunku – barwą jeszcze bardziej tę bryłowatość potęgował, uzyskując efekt wewnętrznego świecenia postaci. Kolor traktował jako funkcję światła również apriorycznie założonego, gdyż nie ciało (oko) poznaje rzeczywistość, lecz uwięziona w nim dusza. Jego malarstwo tylko pozornie zdeterminowane było doświadczeniem rzeźbiarza. Uwarunkowań tak genialnego twórcy trzeba szukać głębiej, w całościowej wizji jego świata, w jego poglądach i konstrukcji psychicznej, w tym, w co wierzył. O sile kolorystycznej propozycji Michała Anioła świadczy fakt naśladowania jego chromatyki przez tak wybitnych malarzy jak Pontormo czy Rosso Fiorentino. Być może w naszych czasach, gdy ostatecznie upadną doktryny kolorystów, sztuka stanie się ponownie odblaskiem wiecznych wzlotów i upadków ducha, albo, jak w ikonie (to również tradycja neoplatońska), oknem na rzeczywistość boską.

Tadeusz Boruta

Źródło: opoka.org