

Ks. Joachim Piecuch¹
Wydział Teologiczny
Uniwersytet Opolski

Teodycealne przesłanie ołtarza z Isenheim

Słowa kluczowe: teodycea; antonicy; polipytyk; cierpienie; Grünewald.

Keywords: theodicy; Antonites; polyptych; suffering; Grünewald.

Podjętemu w artykule tematowi przewodzi pytanie: Czy i w jakim sensie pochodzący z czasów schyłku średniowiecza ołtarz potrafi jeszcze dzisiaj, w czasach postfaktycznych (Kühnlein M., 2017), zachować swoją teologiczną i antropologiczno-filozoficzną aktualność? Czy może przemawiać swoimi treściami do człowieka współczesnego, którego umysłowość ukształtowana jest w duchu trwającego po dziś dzień projektu oświeceniowego, charakteryzującego się sekularyzacją i desakralizacją? Przedmiotem analizy, mającej pełnić rolę egzemplifikacji problemu, będzie tu słynny ołtarz z Isenheim autorstwa Matthiasa Grünewalda, znajdujący się w Musée d'Unterlinden w Colmar w Alzacji (Francja).

Przeprowadzone rozważania pozwalają podjąć próbę odpowiedzi na wyżej postawione pytania. Jednakże autor wzbrania się przed udzieleniem ostatecznej i jednoznacznej odpowiedzi, pozostawiając ją w gestii samego Czytelnika. Treść artykułu można usytuować na pograniczu teologii, filozofii i historii sztuki, co ma służyć zachowaniu dynamiki i dramaturgii wyrażonej w samym analizowanym dziele. Nie utrzymano tu formalnej zasady proporcjonalnego podziału objętości poszczególnych paragrafów i zrezygnowano z wyraźnego sformułowania podsumowania i wniosków w celu uniknięcia jednostronnej interpretacji.

¹ Ks. Joachim Piecuch, Instytut Filozofii, Uniwersytet Opolski, ul. Drzymały 1A, 45-342 Opole, Polska, jpiecuch@uni.opole.pl, <https://orcid.org/0000-0002-3078-717X>.

Retabulum szafowe

W dziejach chrześcijaństwa zmieniały się nie tylko style architektoniczne budowanych bazylik, kościołów i kaplic, zmieniał się nie tylko ich wygląd zewnętrzny i wewnętrzny wystrój, ale również forma i wygląd samych ołtarzy. W epoce gotyku przyjęła się praktyka, aby za mensą ołtarza stawiać tzw. nastawy ołtarzowe. W późnym gotyku tę metodę udoskonalono przez rozbudowanie tych nastaw do form przypominających drzwi szafy.

Szafiasta nastawa ołtarzowa była jak wielka księga, którą można było otwierać. Jej skrzydła niczym stronicie pokryte były malowidłami (Fraenger W., 1990, s. 11). Ich ukazywanie lub skrywanie pełniło funkcję przewodnika po roku liturgicznym.

Wilhelm Fraenger, badacz i historyk sztuki, pisał: „Duchowych potrzeb gminy chrześcijańskiej już nie zaspokajało objaśnienie dzieła zbawienia jedynie za pomocą słów. Chciano oglądać je twarzą w twarz. Niczym wielkie panoramy chrześcijańskiego świata rozwierały te ołtarze swoje skrzydła” (Fraenger W., 1990, s. 11). Bez wyjątku bogaci czy biedni, wykształceni czy nieumiejący czytać znajdowali się pod wpływem tego, co widzieli, ponieważ „oglądali wieczność przyodzianą w obraz” (Fraenger W., 1990, s. 11).



Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim, widok z kaplicy przy Zakonie szpitalnym św. Antoniego, Isenheim, Niemcy, ok. 1510-15, olej na drewnie, 298,7 x 327,7 cm (środkowy panel)
(Musée d'Unterlinden, Colmar, Francja). Zdjęcie: Lars Nilse (CC BY-SA 2.0)

Ołtarz, znajdujący się dzisiaj w Muzeum w Colmar, będący przedmiotem naszej analizy, jest taką późnogotycką szafiastą nastawą z podwójną parą skrzydeł. Odnajdujemy w obrazach tego dzieła nie tylko tematykę teologiczną, ale i bogatą treść filozoficzną. Obie dyscypliny, teologia i filozofia, spotykają się tu w sposób szczególny, gdyż prezentowane ilustracje zdają się krażyć wokół fundamentalnych pytań: Kim jest człowiek? Jaka jest jego kondycja? Co ostatecznie stanowi w ogóle o *conditio humana*?

Twórcą ołtarza był Matthias Grünewald – postać tajemnicza (Damrich J., 1919, s. 3–4). Wśród badań nad jego osobą nie bez znaczenia jest kwestia, jaki był jego stosunek do wojny chłopskiej, a przede wszystkim do reformacji (Mittelstädt K., 1988, s. 6). Jego wybitne i wyróżniające się dzieło umieszczono w kościele szpitalnym. Służyło niezwyklej wspólnotce, która żyła z dala od świata i zajmowała się opieką i leczeniem chorych. Chodzi o zakonników szpitalnych św. Antoniego, których nazywano też „antonitami” lub „antonianami” (*Canonici Regulares Sancti Antonii*) (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Antonianie>, 12.V.2019; Mischlewski A., 1976, s. 260).

Perspektywa teologiczno-filozoficzno-egzystencjalnej interpretacji ołtarza

Przystępując do ideowo-estetycznych analiz ołtarza z Isenheim, trzeba poczynić na wstępie pewne uwagi natury metodologicznej. Każde dzieło ma charakter otwarty i poddaje się różnorodnym interpretacjom (Eco U., 1994). Można je analizować z rozmaitych punktów widzenia oraz ze względu na wielorakie aspekty interesujące poszczególnych badaczy. Nasze interpretacje nie poprzestaną wyłącznie na warstwie estetycznej ołtarza, lecz zmiernają ku uchwyceniu jego teologiczno-filozoficznego programu, uwzględniającego egzystencjalno-społeczny kontekst zawartego w nim przesłania.

Jak zauważa Reiner Marquard, ołtarz z Isenheim jest klasycznym przykładem dzieła, które uczy nas rozwoju kompetencji spostrzegania (Marquard R., 1996, s. 1). Zawarty w nim element estetyczny pełni bowiem funkcję budzenia czujności, pozwalającej nam odsłonić jego prawdę z perspektywy służby życiu. Niemniej, jak każda obrona perspektywa interpretacyjna, tak też nasza ma swoje ograniczenia, a przede wszystkim pozostaje zrelatywizowana do rozumienia czasów, w których przyszło nam żyć. Podejmujemy zatem trud odczytania ołtarza z perspektywy własnego bagażu doświadczeń i przeżyć, nie zapominając przy tym, że Grünewald, malując go w sposób niezwykle dramatyczny, wyraził odchodzący już późnośredniowieczny świat wiary (Fraenger W., 1990, s. 12). A tożsamość tej

wiary artysta widział przede wszystkim w diakonii na rzecz człowieka (Marquard R., 1996, s. 1).

Możemy natknąć się na rozmaite interpretacje dzieła Mistrza Grünewalda. Niektórzy są zdania, że jego ideą przewodnią jest wyłącznie zagadnienie konfrontacji człowieka ze śmiercią (Hayum A., 1989, s. 41). Odczytanie treści ołtarza streszczałoby się wówczas jedynie do form przedstawienia *ars moriendi* (Mellinkoff R., 1988, s. 91). Tymczasem Grünewald w obrazie wychodzące spod jego pędzla wpisuje nie tylko teologiczny program, ale świadomie wprowadza w jego tematykę wiele odniesień natury biblijnej. Ich dominująca obecność wraz z całą kompozycją dzieła daje niektórym badaczom podstawę do twierdzenia, że Grünewalda należy uznać za „głęboko wierzącego katolickiego malarza” (Hartmann M.A., 1994, s. 115).

Zanim przystąpimy do szczegółowego omawiania tego dzieła według poszczególnych odsłon, dobrze jest na początku odnaleźć klucz hermeneutyczny, który pozwoli nam uchwycić podstawowe orędzie wynikające z pracy malarza. Stanowi go przedstawienie przykucniętej postaci, niepozornie umieszczonej w rogu na prawym skrzydle ołtarza w trzeciej jego odsłonie. Właśnie z myślą o losie takich sponiewieranych chorobą ludzi ołtarz ten został namalowany. Tak bowiem wyglądali chorzy, nad którymi opiekę roztoczyli antonicy. Podopieczni klasztoru w Isenheim chorowali głównie na ergotyizm (*ergotismus gangraenosus et convulsivus*). Choroba ta od X w. pustoszyła Zachód. Powodem zachorowania był sporysz żyta, zawierający trującą dla człowieka buławinkę czerwoną (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Sporysz>, 5.07.2019). Organizm dotknięty tą chorobą ulegał degradacji, która polegała na zapaleniu obejmującym różne członki ciała, które na skutek tego podlegały procesowi gnicia. Chorobę można było zatrzymać tylko przez amputację zaatakowanych nią kończyn. Kto na nią zapadł, jeśli nie umarł, a szczęśliwie został poddany temu zabiegowi chirurgicznemu, pozostawał kaleką na zawsze. Oznaczało to dla niego niechybne wykluczenie z życia publicznego i społecznego. Na tym nie kończyła się jednak podstępność choroby. Cierpieniom cielesnym towarzyszyły jeszcze większe cierpienia duchowe. Ergotyizm, atakując układ nerwowy, wywoływał bowiem straszne wizje, podobne do tych, które występują po przedawkowaniu narkotyków. Atakowane było więc nie tylko ciało, ale i psychika, co wywoływało z jednej strony cielesną gangrenę, a z drugiej koszmarnie wizje lękowe. Ze względu na objawy, ta straszna przypadłość zwana była też „ogniem św. Antoniego” albo „świętym ogniem” (*ignis sacer*). Chcąc zrozumieć sens obrazów ołtarza, należy na nie popatrzeć oczami chorych, załęcznionych pensjonariuszy klasztoru w Isenheim.

Porządek odsłon

Na pierwszą odsłonę składa się retabulum zamknięte. Przedstawia w środkowym fragmencie grupę ukrzyżowania, a po bokach, na stałych nieruchomych skrzydłach, pełnopostaciowe wizerunki świętych: po prawej stronie św. Antoniego Pustelnika, a po lewej św. Sebastiana. Obecność św. Antoniego nie budzi zdziwienia, gdyż był zarówno patronem zakonu antonitów, jak i jemu poświęcony był kościół w Isenheim. Prawdopodobnie w osobie św. Antoniego został sportretowany Guido Guersi, przełożony klasztoru i zleceniodawca ołtarza (Casper B. 2008, s. 2). Przedstawienie św. Sebastiana w momencie jego męczeństwa też ma tu swoją rację. Święty ten ze względu na swoje przeszyte strzałami ciało uchodził w średniowieczu za szczególnego orędownika w czasach zarazy.

Środkową część ołtarza wypełnia monumentalna scena ukrzyżowania. W jej centrum widnieje nadnaturalnej wielkości krucyfiks. Widok ukrzyżowanego przeraża ogromem cierpienia widocznego w sponiewieranym, konwulsyjnie powyginanym ciele. Głowę Jezusa wieńczy korona cierniowa – potężna kolczasta gałąź, przesłaniająca częściowo jego twarz. Rozchylone usta zdają się wydawać ostatni oddech. Wyniszczone ciało naznaczone jest sinymi plamami. Nie ma właściwie miejsca, które byłoby wolne od poranienia. Nawet perizonium, którym opasane są biodra Chrystusa, podarte jest w strzępy.



Odsłona pierwsza (<https://smarthistory.org/grunewald-isenheim-altarpiece/> (10.11.2020))

Przypatrując się bacznie śladom na ciele, można dostrzec, że nie wskazują jedynie pozostałości po wcześniejszym biczowaniu, lecz są też znamionami, jakie pozostawiała choroba ergotyzmu. W tak ujętej kompozycji, pełnej niezwyklej ekspresji i dramaturgii, zawarte jest jedno z wielu przesłań ołtarza. Grünewald chciał osiągnąć efekt utożsamiania się chorych z cierpiącym Jezusem. Patrząc na ukrzyżowanego, pensjonariusze z Isenheim mieli w nim odkryć siebie samych. W zmaltretowanej, ukrzyżowanej postaci mieli dostrzec również tego Boga, który był ich Bogiem – ludzi poniżonych i naznaczonych piętnem i cierpieniem choroby.

Chude, żylaste ręce Jezusa zakończone są szponiasto wykrzywionymi palcami. Jednak układają się one w taką formę, że rozwarłe i wzniesione ku górze, wyrażają gest oddania – *Ojcze, w Twoje ręce, powierzam ducha mego* (Łk 23, 46). Umierający na krzyżu oddaje się w ręce Boga.

Dramatyzm sceny podkreślony zostaje tłem, które zachowuje ciemną, niemal czarną tonację. To nawiązanie do opisu ewangelijnego opowiadającego o zaćmieniu słońca, jakie miało mieć miejsce w momencie skonania (Mt 27, 45), a zarazem unaocznienie stanu duszy ludzi cierpiących.

Równie ekspresyjnym dramatyzmem tchną osoby stojące pod krzyżem. Na lewo od przejmującego wizerunku umęczonego widzimy św. Jana, umiłowanego ucznia Jezusa, jak podtrzymuje Matkę Boską. Jej twarz wyraża wielki ból i jest biała niczym kreda. Jej biało-zielona suknia i welon przywodzą na myśl całun. Ciało wygięte do tyłu osuwa się w omdleniu, a ręce wznoszą się ku krzyżowi, św. Jan odziany jest w szkarłatny płaszcz.

W kompozycji tej grupy można się doszukać wielu ukrytych myśli i przesłań. Mamy tu do czynienia m.in. z unaocznieniem postawy współczucia. Święty Jan niejako powielił ból Maryi, co widoczne jest w takim jak Jej wygięciu ciała. Nie tylko kształt korpusu jego ciała odtwarza ból Matki Bolesnej, również bolesny grymas jego twarzy zdradza powtórzenie cierpienia kobiety, którą trzyma w ramionach.

Między krzyżem a obojgiem świętych klęczy Maria Magdalena. Splot jej rąk zdradza gest rozpacz. Nie potrafi pogodzić się ze śmiercią Jezusa. Wprawdzie welon przesłania na wpół jej twarz, ale przez jego przeźroczystą tkaninę patrzy na swego udręczonego Mistrza. Spod welonu wylaniają się długie blond włosy. Jest odziana w obfity czerwono-łososiowy płaszcz, którego bogactwo i delikatność zdradza, że mamy tu do czynienia z kobietą światową. „Odnosimy wrażenie, że w tę noc grozy zabląkała się wprost ze świata rozkoszy. I tym bardziej wstrząsająca jest skrucha, w której to dziecko zmysłowego świata oddaje się rozpacz” (Fraenger W., 1990, s. 15).

Ciekawym zabiegiem artystycznym Grünewalda, mającym swoją teologiczną wymowę, było powiązanie sylwetki Marii Magdaleny z postaciami Maryi i Jana. Jej ciało, podobnie jak ich ciała, przechyliła się w tył,

a błagalnie wzniesione ręce powtarzają w pewnym stopniu gest rąk Maryi. Cała grupa pod krzyżem jest zatem przeniknięta tym samym druzgocącym bólem, tworząc wspólnotę cierpienia.

Po przeciwnej stronie krzyża stoi Jan Chrzciciel i wyciągniętym, ponadwymirowo długim palcem wskazuje na Ukrzyżowanego. Nie jest tu postacią historyczną, nie był przecież pod krzyżem, gdyż już wówczas nie żył. Jaka jest więc tu jego rola? Przede wszystkim pełni funkcję interpretatora wydarzenia, które się rozegrało na krzyżu. Poucza nas, że ma ono trudną do przecenienia w dziejach świata wagę. W znanym w średniowieczu hymnie ułożonym przez św. Bernarda na dzień narodzin św. Jana Chrzciciela został on określony mianem *indicator* – ten, który wskazuje (Fraenger W., 1990, s. 14). Kiedyś wskazywał na przyjście Jezusa, teraz wskazuje na niego jako Baranka Bożego, przynoszącego zbawienie człowiekowi. Dlatego u stóp jego widzimy mistycznego śnieżnobiałego baranka, z którego serca wypływa krew do kielicha, przypominającego kielich eucharystyczny. Prawą ramię podtrzymuje niewielki krzyż, a jego wzrok utkwiony jest w postać Ukrzyżowanego.

Jan Chrzciciel trzyma w prawej ręce otwartą księgę, co podkreśla jego autorytet jako proroka znającego Stary Testament i umiejącego teologicznie zinterpretować wydarzenie śmierci Jezusa. Jan Chrzciciel rozumiał konieczność ofiary Jezusa jako wydarzenia zbawczego, jako drogi prowadzącej do odkupienia ludzkości. Jest też, zdaniem niektórych autorów, przedstawiony tu jako reprezentant narodu wybranego, potomek Abrahama (Spath E., 1991, s. 16), jako ten, który wie, co się wydarza, stoi niewzruszony pod krzyżem i nie bierze udziału w cierpieniu. Jego stałość i brak smutku potwierdza, że pojął znaczenie tego, co się dzieje. Realizuje się Boży plan. Za nim widnieje łaciński napis wykonany czerwonymi literami: *Illum oportet crescere, me autem minui – Potrzeba, by On wzrastał, a ja się umniejszał* (J 3, 30). Wiemy, że słowa te wypowiedział za swego życia Jan Chrzciciel, ale tu nabierają one szczególnego znaczenia. Jezus, paradoksalnie, wzrasta w momencie, kiedy z jego śmiercią wszystko – zdaje się – dobiegło kresu. Słowa te klęczącym przed ołtarzem mają być pocieszeniem, gdyż sugerują, że tak należy popatrzeć również na własne cierpienie. Staje się ono początkiem nowego życia.

Przedstawienia ołtarza w pierwszej odsłonie dopełnia predella, która podejmuje temat opłakiwania. W każdej z przedstawionych postaci modlący się przed ołtarzem, doświadczony w cierpieniach chory, mógł odnaleźć odniesienie do własnej sytuacji egzystencjalnej. Przede wszystkim mógł się utożsamić z zawieszonym na krzyżu Jezusem, noszącym na ciele znamiona jego choroby. Mógł się utożsamiać z Maryją i św. Janem, którzy niespodziewanie, tak jak on, postawieni zostali wobec faktu cierpienia.

Z postaciami Maryi i Jana wiązało się ponadto jeszcze jedno pytanie: jak zachować się wobec współcierpiących? Czy zamykać się w swojej własnej biedzie, czy okazywać im zrozumienie i współczucie? Maria Magdalena, w której przedstawieniu odbija się nastrój rozdarcia i rozpacz, udzielający się także śmiertelnie chorym, pozostawała symbolem życia światowego, z którego, za sprawą Jezusa, zrezygnowała. Ucieleśniając te dwie strony swojej egzystencji pomagała choremu duchowo pogodzić się z faktem, że choroba i jego oddaliła od świata i wspólnoty.

Ółtarz nie był więc tylko wzniesiony po to, aby chorym, którzy trafili do szpitala, umożliwić kontynuowanie praktyk religijnych i pobożnościowych. Pełnił również rolę terapeutyczną. Niósł nadzieję, był formą teologicznego pocieszenia i miał wskazywać na sens cierpienia tym, którzy się przed nim modlili. Choroby w średniowieczu nie traktowano jedynie jako dysfunkcji ludzkiego organizmu, lecz jako następstwo wewnętrznych słabości i duchowych błędzeń (Richter G., 2001, s. 12). Klęczący przed ołtarzem byli pewni, że płynęła z ich choroby zbawcza moc Chrystusa. Doświadczenie bólu, cierpienia, duchowych rozterek, wątpliwości, jakie towarzyszyły chorym, pozwalały modlącym się u stóp ołtarza i patrzącym na jego obrazy odkryć zbawczą orientację, głębię i sens.



Odsłona druga (<https://smarthistory.org/grunewald-isenheim-altarpiece/> (10.11.2020))

W dni świąteczne znikała scena ukrzyżowania, a w jej miejsce, po otwarciu skrzydeł zewnętrznych, oczom oglądających ukazywała się druga odsłona. Kwatera na lewym skrzydle przedstawia spokojną scenę zwiastowania. Obraz środkowy w lewej jego części ukazuje koncert anielski, w prawej zaś Matkę Boską w ogrodzie. Oba malowidła bogate są w symbolikę maryjną. Na zewnętrznym prawym skrzydle widoczny jest też

zmarłychwstały Jezus w świetlistym majestacie. W stosunku do pierwszej odsłony uderza nas tu potężny kontrast, wyrażający się zarówno w tematyce, jak i w doborze pełnych przepychu kolorów. Ta odsłona promieniuje radością i chwałą. Nie wchodzimy jednak szczegółowiej w interpretację tej odsłony, gdyż nie jest ona aż tak ważna w kwestii naszych analiz.

Trzecia odsłona z kolei miała miejsce wówczas, kiedy po raz drugi otwierały się skrzydła ołtarza. Jego tematyka poświęcona była św. Antoniemu. Na lewym skrzydle mamy malowidło opowiadające o spotkaniu św. Antoniego ze św. Pawłem Pustelnikiem, a na prawym przedstawiona jest scena kuszenia św. Antoniego. Oba obrazy z pewnością wyszły spod ręki Grünewalda. Natomiast środkową część stanowi dzieło snycerskie, pochodzące z warsztatu Mikołaja z Hagenau (Marquard R., 1996, s. 40; Sarwey F., 2001, s. 57).

Zarówno śmiertelnie chorzy, jak i do końca życia strasznie okaleczeni pensjonariusze z Isenheim oraz czasem nie mniej od nich cierpiący pielęgniarze widzieli prawdopodobnie przez większą część roku i zawsze we wspomnienie św. Antoniego tę część ołtarza.

Tronujący w środku kompozycji św. Antoni emanuje spokojem, siłą i pewnością siebie, jakby swoją postawą chciał dodać otuchy i mocy otaczającym go nieszczęśnikom. Natomiast prawe skrzydło obrazu pokazuje tego świętego w zupełnie innych okolicznościach. Sponiewierany przez rozmaitej maści straszne demony nie potrafi nawet ustać na swoich nogach. Wydany jest na pastwę strasznych męczarni, szarpany i straszony przez demony, przybierające postać nieziemskich bestii, wzbudzających lęki.



Odsłona trzecia (<https://smarthistory.org/grunewald-isenheim-altarpiece/> (10.11.2020))

Scena ta nie była jedynie fantastyczną historią wymyśloną przez samego Grünewalda, lecz nawiązywała do życiorysu św. Antoniego Pustelnika, spisane go przez św. Atanazego (św. Atanazy Aleksandryjski, 1987, s. 58–72). Autor opowiada w nim o pokusach i cierpieniach, jakim poddawany był na pustyni św. Antoni przez demony, które co jakiś czas go nachodziły. W VI w. powstała książka, znana potem szeroko w całym średniowieczu, *Vitae patrum*, „Żywoty ojców” (Casper B., 2008, s. 2). W szczególności opowiadała o różnorodnych formach cierpienia, jakim demony poddawały ojca pustyni w pobliżu góry Kolzim i jak wielkim pokusom stawiał on czoła (Spath E., 1991, s. 14). U schyłku średniowiecza, a zwłaszcza w drugiej połowie XV w., opisy te były ulubionym przedmiotem przedstawień malarskich (Casper B., 2008, s. 2).

W zamęcie i chaosie ataków przedziwnych stworów napadających św. Antoniego znalazła się na obrazie Grünewalda jeszcze inna postać. To wspomniany już wcześniej chory domownik z klasztornej szpitala. Przykucnął w rogu samego obrazu i przez niektórych, w obliczu grozy demonów, jest niezauważany i pomijany. Trzyma w worku książkę i pokryty jest strasznymi wrzodami. Linia ciała tego człowieka w pomniejszeniu pokrywa się z linią torsu świętego Antoniego. Tym samym odtwarza i niejako powiela jego stan. Wznosząc wzrok wpatruje się w widziadła, które poniewierają świętym. Okazuje się, że one nie tylko napastują świętego męża, lecz i jego napawają bezbrzeżnym lękiem.

W tej osobie mógł odkryć się każdy chorujący na ergotyzm. Jego bowiem chorobie, oprócz cierpień cielesnych, towarzyszyły jeszcze większe, duchowe, pełne strasznych wizji. Jak już wiemy, choroba atakowała nie tylko ciało, ale też psychikę, wywołując u jej ofiar koszmarnie lękowe.

Niektórzy interpretatorzy ołtarza, historycy sztuki, w przerażających potworach chcą widzieć ucieleśnienia najważniejszych grzechów ludzkich, zwanych w teologii grzechami głównymi. Zwykle wylicza się ich siedem. Są to: chciwość, zawiść, pycha, nieczystość, gniew, obżarstwo, lenistwo. Wykładnia ta jest zgodna z rozpowszechnioną w średniowieczu tradycją wystawiania w katedrach obrazów przedstawiających katalogi cnót i wad człowieka. W pancerniku gryzącym rękę świętego upatrywano symbol nowej choroby, która wówczas zaczęła dręczyć późnośredniowieczną społeczność: chodzi o chorobę weneryczną – syfilis (Casper B., 2008, s. 3).

Bliższa analiza przedstawień udęczenia św. Antoniego zaskakuje jednak faktem, że atakujące go monstra wprawdzie sprowadzają na niego rozmaite cierpienia, ale nie potrafią wyrządzić mu krzywdy, nie potrafią go pokonać. Są bowiem nie tyle prawdziwymi bytami, ile zjawami. Jako takie nie mają siły, by człowieka zupełnie zniszczyć. Demony napadające na św. Antoniego to pokusy, które go nachodzą. Ich moc uwodzicielska polega

przede wszystkim na budzeniu lęku i strachu. Przez nie chcą świętego uczynić uległym względem własnych planów i zamierzeń, oderwać od Boga, ukazać grozę świata, w którym Bóg zdaje się milczeć i nie brać w obronę swoich umiłowanych.

Teodycealny wymiar dzieła Grünewalda

Pokusa zwątpienia w Boga i jego dobroć to treść przeżyć biednego człowieka dotkniętego chorobą wyniszczającą zarówno jego ciało i duszę. Nie tylko ból jest nieznośny, nie tylko odrażająco wygląda jego ciało, ale do tego jeszcze niewyobrażalne dla innych koszmary i związane z nimi niezgłębione lęki dezintegrują jego życie duchowe. Jest rozbity wewnętrznie i zewnętrznie.

Odbiorem tych obrazów rządzi zasada korelacji i identyfikacji. Patrzący nań nieszczęśni chorzy widzieli w nich historię własnych niedoli. Howard Creed Collinson, amerykański badacz twórczości Grünewalda, mając na uwadze relacje zachodzące między oglądającymi a ich własnym życiem, wyraził te odniesienia w formule *Transcendent Narrative* (Casper B., 2008, s. 3). Terminem tym opisuje sytuację, gdy narracja obrazu wykracza poza siebie, transcenduje i wkracza w życie odbiorcy. To, co przedstawione – jak pisze – wprowadza bezpośrednio w realizm życia oglądającego.

Na potwierdzenie takiego ujęcia wskazuje malutka kartka, którą Grünewald umieszcza jako *trompe d'oeil* w prawym rogu obrazu. Znajduje się ona na tej samej wysokości, co trędowaty nieszczęśnik. Prawy róg obrazu to właściwie miejsce, gdzie artysta sygnuje swoje dzieło. Należałoby więc spodziewać się tutaj podpisu Grünewalda. Tymczasem znajdujemy tajemniczy napis: *Ubi eras bone Jesu, ubi eras. Quare non adfuisti ut sanares vulnera mea?*, „Gdzie byłeś, dobry Jezu, gdzie byłeś? Czemu nie byłeś przy mnie, by leczyć moje rany?”. Tekst jednoznacznie sugeruje, że Grünewald utożsamia się z cierpieniami chorych ze szpitala w Isenheim, dla których ołtarz namalował, identyfikuje się z bólami i radościami, które na tym ołtarzu przedstawił. Dramatyczny napis zdradza, że i on duchowo mocował się z problematyką cierpienia i zła. Patrząc na okaleczonych z Isenheim i chyba na własne doświadczenia, które wypełniały jego drogę, musiał głęboko przeżywać rozterki związane z doznany złem. Jego pytanie przybiera postać teodycealną. Wprawdzie nazwa „teodycea” jest późniejsza i ukuł ją Gottfried Wilhelm Leibniz, tytułując tak swoje dzieło (Leibniz G.W., 2001), ale problematyka jest dawna, sięgająca starożytności. Klasyczne jej sformułowanie zawdzięczamy Epikururowi. Uważa on, że nie sposób pogodzić zła w świecie z istnieniem Boga. Albo Bóg chce usunąć zło ze świata, ale nie potrafi, albo potrafi, a nie chce, albo ani nie potrafi, ani nie chce. W pierwszym przypadku nie byłby wszechmocny, w drugim nie byłby dobry, w trzecim zaś

nie byłby ani wszechmocny, ani dobry. W tej formie stanowisko Epikura przekazał nam Laktancjusz (*De ira Dei*, 13, 9) (Laktancjusz, 1933, s. 187), ale w dziejach myśli zachodniej przekazywane było ono w licznych wariantach i doczekało się wielu rozmaitych form (Basinger D. i R., 1981, s. 89–97).

Dla Grünewalda zagadnienie staje się egzystencjalnym pytaniem o sensowność wiary. Pyta, gdzie jest Bóg i dlaczego milczy w obliczu tak wielkiego bólu i cierpienia, jaki przeżywają chorzy w szpitalu w Isenheim. Na obrazie ukazującym chorego na ergotyzm i kuszenie św. Antoniego widać wprawdzie Boga, ale jako nikłą postać w oddali na niebie. A pod nim wszystko tonie w chaosie: domostwa zniszczone od pożaru, a na ich ruinach tańczące demony. Ołtarz zdaje się swoją tematyką i ekspresją wyrażać stan duszy malującego go mistrza oraz odzwierciedla walki, jakie przychodzi mu toczyć w swoim wnętrzu wraz z pensjonariuszami szpitala, ale nie tylko o ich rozterki tu chodzi, lecz o wewnętrzny spór, jaki podejmuje każdy cierpiący, któremu na usta ciśnie się pytanie: „Dlaczego?” Dotyczy to zwłaszcza człowieka religijnego, którego wiara w dobrego Boga zostaje w obliczu takich doświadczeń zachwiana, tym bardziej że towarzyszy mu przekonanie, iż w niczym nie zawinił. „Gdzie byłeś, dobry Jezu?” „Dlaczego Ciebie nie było?”



Kuszenie św. Antoniego (<https://smarthistory.org/grunewald-isenheim-altarpiece/> (10.11.2020))

Dotknięty złem choroby wystawiony jest na pokusę zwątpienia, nie tylko teologiczną – co do wiary w Boga, lecz i filozoficzną – co do przekonania o swojej godności. Człowiek cierpiący zagrożony jest manichejską optyką świata. Może dojść do przekonania, że zło jest główną siłą rządzącą światem, dobro zaś jest raczej czymś wątpliwym, wówczas i godność człowieka wydaje mu się być fikcją, nie znajduje się bowiem żadnych filozoficznych, a zwłaszcza empirycznych, podstaw, aby ją przyjąć. Tragizm sytuacji mieszkańców szpitala w Isenheim pogłębiał fakt, że zostali wykluczeni z życia społecznego. Chory na ergotyzm miał więc poczucie, że wszystko sprzyściło się przeciw niemu: jego ciało, jego dusza, a nawet społeczeństwo. Kim więc jest człowiek? Co stanowi o jego *conditio humana*?

Grünewald nie zostawia nas jedynie w sytuacji pełnych rozterki pytań, nie szukając na nie żadnych odpowiedzi. Jego ołtarz można odczytać jako wielkie pytanie o kondycję człowieka, ale i jako próbę udzielenia na nie odpowiedzi. A należy jej szukać, jego zdaniem, nie gdzie indziej, jak jedynie w przestrzeni wiary. Tak jak cierpiał Chrystus, cierpią też wszyscy, którzy są z nim związani, do niego przynależą. O tym poucza nas pierwsza odsłona ołtarza. Chory mógł wszak odkryć siebie samego w Jezusie zawieszonym na krzyżu, nie zapominając przy tym, że mamy tu do czynienia z dziełem zbawczym. Mógł swoje rozmaite bóle utożsamiać z każdą z postaci pod krzyżem i czerpać stąd siłę do radzenia sobie z nimi. Scena kuzenia – w trzeciej odsłonie – uświadamia mu, że nie jest pierwszym, który przeżywa pokusy rozterek. Jak w przypadku św. Antoniego, są one wprawdzie straszne i demoniczne, niemniej bezsilne, jeżeli nie znajdą aprobaty naszej woli. Chory patrzył na ołtarz jako na obraz, który nie przenosił go w zaświaty, lecz pokazywał mu, niczym w lustrze, realizm jego sytuacji. Wierzył zatem, że z tego ołtarza płynęła ku niemu realna, konkretna zbawcza pomoc. Przynosił mu on pocieszenie, którego doświadczał, zwłaszcza oglądając jego drugą odsłonę, opowiadającą o radosnych wydarzeniach. Wizerunek zmartwychwstałego wnosił zaś w jego duszę i podtrzymywał wielką nadzieję na własne zmartwychwstanie.

TEODYCEALNE PRZESŁANIE OŁTARZA Z ISENHEIM

(STRESZCZENIE)

Na treść artykułu składa się analiza ideowo-estetyczna retabulowego ołtarza z Isenheim autorstwa M. Grünewalda. Celem twórcy jest wskazanie obecności problematyki teodycealnej jako wątku głównego w sekwencji obrazów składających się na to dzieło sztuki. Równocześnie w badaniu obrazów wydobyte zostaje wiele motywów podejmujących tematykę nie tylko teologiczną, ale i antropologiczno-filozoficzną. Ta ostatnia przyjmuje postać pytania o *conditio humana*. W badaniach uwzględniony zo-

stał szeroki kontekst dziejowy i społeczno-egzystencjalny powstania dzieła, dostarczający nam klucza hermeneutycznego do jego głębokiej interpretacji. Przedmiotem analiz szczegółowych są przedstawienia, jakie jawią się w odsłonach poszczególnych partiach obrazów. Okazuje się, że układają się one według pewnego porządku, mającego za cel niesienie pocieszenia i nadziei chorym na ergotyzm pensjonariuszom szpitala klasztornego w Isenheim. Ołtarz pełnił zatem nie tylko funkcję liturgiczną, ponieważ przez sugestię możliwego identyfikowania się chorych z przedstawionymi na nim postaciami, niósł zbawcze orędzie borykającym się z pytaniem o sens cierpienia.

THEODYCEAL'S MESSAGE OF THE ISENHEIM ALTARPIECE

(SUMMARY)

The article contains the ideological and aesthetic analysis of the retabolic altar from Isenheim by M. Grünewald. The altar consists of a sequence of images. They present various themes. The aim of the article is to indicate the presence of the theodycealan problem as the main thread. A number of topics were identified in the study of images. These are not only theological but also anthropological and philosophical topics. These themes take the form of a question about *conditio humana*. The research took into account the wide historical and socio-existential context of creating images. It provides a hermeneutic key for its deep interpretation. The subject of detailed analysis are the representations contained in individual scenes of the image sequences. They are arranged in a specific order, aimed at bringing comfort and hope to the inhabitants of the monastery hospital in Isenheim, who suffer from ergotism. Therefore, the altar was not only a liturgical function. It also contained a saving message for people struggling with the question of the meaning of suffering. He gave the opportunity to identify those who suffered with the characters depicted in the pictures.

BIBLIOGRAFIA

- Basinger David i Randall, 1981, *The Problem with the "Problem of Evil"*, Religious Studies, nr 30, s. 89–97.
- Casper Bernhard, 2008, *Der Isenheimer Altar – Grünewalds Einladung zum Glauben, Zur Debatte*, nr 2, s. 2–6.
- Damrich Johannes, 1919, *Matthias Grünewald*, Allg. Vereinigung für Christliche Kunst, München.
- Eco Umberto, 1994, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa.
- Fraenger Wilhelm, 1990, *Matthias Grünewald*, tłum. Katarzyna Zalewska, Warszawa.
- Hartmann Marie Anne, 1994, *Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. Malerei und Spiritualität*, Benzinger, Colmar.
- Hayum Andréé, 1989, *The Isenheim altarpiece. God's medicine and Painter's Vision*, Princeton University Press, Princeton.
- Kühnlein Michael, 2017, *Wer hat Angst vor Gott? Über Religion und Politik im post-faktischen Zeitalter*, Reclam, Stuttgart.

- Laktancjusz, 1933, *Pisma wybrane. De mortibus persecutorum – Epitome – De ira Dei*, tłum. Jan Czuj i Jan Jachowski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań.
- Leibniz Gottfried.Wilhelm, 2001, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, PWN, Warszawa.
- Marquard Reiner, 1996, *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen – Erwägungen – Deutungen*, Calver Verlag, Stuttgart.
- Mellinkoff Ruth, 1988, *The devil at Isenheim: reflections of popular belief in Grünewald's altarpiece*, Univ. of California Press, Berkeley.
- Mischlewski Adalbert, 1976, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln – Wien.
- Mittelstädt Kuno, 1988, *Matthias Grünewald*, tłum. Aniela Maria Konopacka, Arkady, Warszawa.
- Richter Gottfried (red.), 2001, *Der Isenheimer Altar*, Verlag Urachhaus, Stuttgart.
- Sarwey Franziska, 2001, *Grünewald und der Isenheimer Altar*, w: G. Richter (red.), *Der Isenheimer Altar*, Verlag Urachhaus, Stuttgart, s. 57–62.
- Spath Emil, 1991, *Geheimnis der Liebe. Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald. Meditationen*, Lindenberg: Kunstverlag Fink, Freiburg.
- Św. Atanazy Aleksandryjski, 1987, *Żywot świętego Antoniego; Św. Antoni Pustelnik, Pisma*, tłum. Zofia Brzostowska i in., Pax, Warszawa.

