

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia VI (2015)

ISSN 2082-0909

KULTURA WIZUALNA

Piotr Kołodziej

Uniwersytet Pedagogiczny im KEN w Krakowie

Na powierzchni i w głąb. Interpretacja obrazu (Memlinga)

Wielkie dzieło wielkiego mistrza

Przedstawiciel banku Medyceuszy w Brugii, Angelo di Jacopo Tani, gdy już wiedział, że jego misja na odległej placówce dobiega końca, zamówił u jednego z miejscowych twórców wielki ołtarz przedstawiający scenę Sądu Ostatecznego. Praca nad tryptykiem tych rozmiarów (część środkowa: 222 x 161 cm; skrzydła: 2 x 222 x 88 cm) zajmowała wówczas od czterech do sześciu lat¹. Wiosną 1473 roku obraz załadowano na statek płynący do Florencji. Okręt nigdy tam jednak nie dotarł, jako że czasy były bardzo niespokojnie – drugi rok trwała wojna pomiędzy Anglią i Hanżą. Galeon został zdobyty przez karawelę niejakiego Paula Benecke, kapra na służbie gdańskich patrycjuszów. Cenny ładunek więc, zamiast zawisnąć w jednej ze świątyń Florencji, ostatecznie znalazł się w Gdańsku, w kościele Panny Marii. Prawowici właściciele oczywiście próbowali obraz odzyskać – interweniował nawet papież Sykstus IV. Na darmo. Wiele lat później, w ramach kontrybucji, tryptyk do swojej kolekcji pragnął włączyć car Piotr Wielki. Również bez skutku. Udało się wreszcie cesarzowi Francuzów – jego wysłannik, baron Dominique Vivant Denon, dyrektor Muzeum Napoleona w Paryżu, nie miał skrupułów. Dzieło wystawiono na widok publiczny w Luwrze, ale nie na długo. Po klęsce cesarza obraz, przez Berlin, wrócił do Gdańska. Potem zrabowali go jeszcze, jak wiele innych dzieł, hitlerowcy i ukryli w górach Turyngii. Odnaleziony przez wojsko radzieckie trafił do Leningradu, a dopiero w 1956 roku dotarł do Gdańska, gdzie, póki co, można go oglądać w tamtejszym Muzeum Narodowym.

Dziś tryptyk znany jest jako *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga, choć mało kto pamięta, że z atrybucją dzieła również były same kłopoty. Autorstwo przypisywano różnym znamienitym twórcom, by wspomnieć tylko Jana i Jerzego van Eyck czy Rogera van der Weyden. Nazwisko Memlinga pojawiło się w tym kontekście po raz pierwszy dopiero w 1843 roku, ale później wielokrotnie je kwestionowano. Do

¹ Informacje historyczne na temat tryptyku czerpię z publikacji Michała Walickiego *Hans Memling „Sąd Ostateczny”*, niedokończony rękopis opracował i uzupełnił Jan Białostocki, Warszawa 1981, s. 5–32.

chwili obecnej właściwie nie ma wśród historyków sztuki absolutnej jednomyślności, choć zdecydowana większość opowiada się za Memlingiem.

Po co? Dlaczego Memling?

Natomiast absolutna jednomyślność panuje w polskiej szkole. Zgodnie uznano, że dzieło warto omawiać w ramach lekcji języka polskiego w klasie pierwszej liceum, przy czym przewiduje się dla niego z reguły dwie lokalizacje, wynikające z chronologicznego układu treści kształcenia: w podręcznikowych rozdziałach poświęconych Biblii, gdzie funkcjonuje jako ilustracja fragmentów Apokalipsy św. Jana², ewentualnie w obrębie części poświęconych średniowieczu, gdy przedmiotem refleksji są zagadnienia eschatologiczne³. Przywołanie tryptyku Memlinga w obu kontekstach jest uzasadnione w tym sensie, że dzieło dotyczy wydarzeń opisanych w Biblii, jest jednym z największych osiągnięć malarstwa późnego średniowiecza i rzeczywiście odnosi się do spraw ostatecznych.

Głównym powodem omawiania gdańskiego *Sądu* podczas lekcji jest najczęściej ilustrowanie lub poszerzanie wiedzy o epokach literackich, co wynika z założeń ogólnych dominującego w naszej szkole średniej modelu kształcenia (układ chronologiczny lub historycznoliteracki). Wiedza taka, podkreślmy, z konieczności ograniczona i uproszczona, w praktyce często przeradza się w zbanalizowane odbicie dyskursu akademickiego, by nie powiedzieć mocniej⁴. To nie wszystko jednak. Dla młodego odbiorcy ilustrowanie arbitralnie dobranych fragmentów Pisma Świętego za pomocą arbitralnie dobranych dzieł sztuki⁵ jest w istocie czymś zupełnie bez znaczenia, gdyż w żaden sposób osobiście go nie dotyczy. Podobnie rzecz wygląda

² U. Jagiełło, R. Janicka-Szyszkó, M. Steblecka-Jankowska, *Język polski. Podręcznik dla szkół ponadgimnazjalnych. Kształcenie kulturowo-literackie i językowe. Zakres podstawowy i rozszerzony. Starożytność, średniowiecze*, 1, seria *Odkrywamy na nowo*, Gdynia 2013, s. 84.

³ K. Biedrzycki, E. Jaskółowa, E. Nowak, *Świat do przeczytania. Kultura. Język. Dialogi. Język polski, liceum i technikum*, kl. 1, cz. 1, Warszawa 2012, s. 126.

⁴ Janusz Sławiński już w 1977 roku pisał bez ogródek o szkolnym nauczaniu literatury: „W gruncie rzeczy jest owo nauczanie – musi być! – parodystycznym zwierciadłem uniwersyteckiej polonistyki literackiej: wyzwala i doprowadza do postaci skrajnej tkwiące w niej możliwości schematyzmu, niweczy jakąkolwiek finezję dociekań, karykaturalnie wyolbrzymia banalność tez i rutynę działań, pozbawia dynamiki znaczeniowej użytkowaną terminologię. Doprowadza – ośmielam się twierdzić – literaturoznawstwo naukowe do stanu dziwacznej bezpożyteczności” (*Literatura w szkole: dziś i jutro* [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 90). Przekonującym dowodem na trafność słów Sławińskiego może być na przykład scenariusz lekcji poświęconej obrazowi Memlinga i wierszowi Zbigniewa Herberta *U wrót doliny*, rekomendowany na stronach internetowych Gdańskiego Wydawnictwa Oświatowego (projekt pod tytułem: „Wizje Sądu Ostatecznego w literaturze i sztuce”). Analiza zwłaszcza „celów szczegółowych” przywołanych zajęć zachęca do użycia drastycznych formuł Sławińskiego. Zob.: http://gwo.pl/strony/2030/seo_link:scenariusze-lekcji-i-inne-pomoce-dydaktyczne-liceum-i-technikum-czesc-1 (dostęp: 30.06.2015)

⁵ Zob. U. Jagiełło, R. Janicka-Szyszkó, M. Steblecka-Jankowska, *Język polski. Podręcznik dla szkół...*

wówczas, gdy tryptyk jest traktowany jako kontekst do fragmentu *Boskiej komedii* Dantego⁶ lub jako ilustracja wykładu o średniowiecznych wyobrażeniach na temat śmierci⁷. Tego typu kontekstualne usytuowania pozostają w zgodzie z tradycją naszego przedmiotu, jednak generalnie nie uwzględniają one potrzeb młodego odbiorcy – ucznia wprawdzie, ale przede wszystkim człowieka, żyjącego w określonym tu i teraz, w konkretnej sytuacji egzystencjalnej i cywilizacyjnej. Przede wszystkim laika, a nigdy znawcy. Częściej kogoś, kto musi, niż kogoś, kto chce. Zawsze kogoś poddanego kształceniu powszechnemu i ogólnemu, a nie edukacji specjalistycznej. Z tego względu bardziej chyba uzasadnione w szkole byłyby ujęcia treści rzeczywiste antropocentryczne, a nie tekstocentryczne, ujęcia rzeczywiście podmiotowe, to znaczy takie, które w centrum zainteresowania sytuują człowieka i ludzkie sprawy, a nie proces historycznoliteracki, w których o kolejności omawianych materiałów nie decyduje kolejność ich powstawania, w których ponad kanon szkolnych lektur, ważnych przecież, przedkłada się jednak kanon problemów uniwersalnych⁸. Tego typu ujęcia są możliwe, choć bardzo trudne do zaakceptowania powszechnie, gdyż zupełnie odchodzą one od rozwiązań w szkole od lat dominujących.

Jak?

Dopiero rozstrzygnięcie kwestii: Po co? Dlaczego Memling? – pozwala przejść do następnego pytania: Jak? W jaki sposób zorganizować sytuację kontaktu z dziełem oraz sytuację odbioru dzieła, by zachować zarówno podmiotowość odbiorcy, młodego człowieka, jak i „podmiotowość” malarskiego obrazu⁹? Dzieła tego rodzaju bowiem, jeśli ich interpretacja ma być czymś więcej, niż tylko wysłuchaniem lub odczytaniem czyjegoś wykładu, stwarzają bariery odbioru czasem nie do pokonania w szkole. I nie tylko w szkole. Już wiele lat temu wybitny historyk sztuki, Ervin Panofsky, oceniając sytuację współczesnego odbiorcy malarstwa, nie miał żadnych złudzeń:

⁶ Zob. K. Biedrzycki, E. Jaskółowa, E. Nowak, *Świat do przeczytania. Kultura. Język...*

⁷ K. Mrowcewicz, *Przeszłość to dziś. Literatura. Język. Kultura, 1 klasa liceum i technikum*, cz. 1, Warszawa 2013, s. 117.

⁸ Według takich założeń zbudowana jest seria podręczników *To lubię!* pod redakcją Zofii Agnieszki Kłakówny. Wykładnia koncepcji zob.: Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV-VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.

⁹ Zob. P. Kołodziej, *Warunki odbioru dzieła malarskiego w szkole, czyli o strukturuowaniu sytuacji wytwarzania znaczeń*, „Studia at Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia” 2010, I(71), s. 237–253; Zob. K. Olbrycht, *Wzory zachowań wobec sztuki a sytuacje, w jakich realizuje się kontakt ze sztuką*, [w:] *Podstawy teoretyczne badań nad odbiorem sztuki*, pod red. tejże, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1982, nr 369, s. 62–86.

W obliczu przedstawień tematów innych niż historie biblijne lub sceny historyczne czy mitologiczne, zazwyczaj znane przeciętnemu „człowiekowi wykształconemu”, wszyscy stajemy się australijskimi dzikusami¹⁰.

Ze słów badacza, łamiących chyba dzisiejsze standardy poprawności politycznej, wynikałoby, że wizja Sądu Ostatecznego Memlinga nie powinna „przeciętnemu” człowiekowi wykształconemu sprawiać wielkich kłopotów interpretacyjnych, to znaczy że „przeciętny” człowiek jest w stanie odczytywać treści tego przedstawienia z nieco większą kompetencją niż ów „australijski dzikus”, jakkolwiek brutalnie to brzmi. Kłopot w tym, że właściwie nie wiadomo, na czym polega dziś „przeciętne wykształcenie” i wątpliwe, czy rzeczywiście wystarcza ono do interpretacji dzieł o tematyce biblijnej i mitologicznej. Jedno wszak nie ulega kwestii: uczeń pierwszej klasy liceum z pewnością nie jest jeszcze „przeciętnym człowiekiem wykształconym”. Jest w trakcie edukacji ogólnej i – w założeniu – styka się w szkole z różnymi tekstami kultury w celach edukacyjnych.

Zadaniem szkoły byłoby zatem stworzenie takich warunków, by – po pierwsze – uczeń mógł zaistnieć wobec dzieła jako odbiorca sztuki szukający odpowiedzi na te pytania egzystencjalne, które sam sobie stawia albo do stawiania których owo dzieło zachęca, albo na które udziela odpowiedzi, choć nigdy te odpowiedzi nie będą przecież ostateczne. Przy czym wykonywanie pracy za ucznia, to znaczy rozmaite zapośredniczenia w formie gotowych interpretacji, nauczycielskich lub podręcznikowych wykładów i kryptowykładów, pseudodyskusji czy pseudoheurzy nie tylko zwalniają odbiorcę z trudu, ale przede wszystkim niszczą niepowtarzalną ofertę, jaką dzieło mu składa. Zatem, po drugie, ponieważ licealista ani nie jest jeszcze „przeciętnie wykształconym człowiekiem”, ani nie studiuje historii sztuki, stajemy przed koniecznością dostarczenia mu takich narzędzi odbioru, to znaczy takich kontekstów, by móc budować na lekcji sytuacje pozwalające, w największym możliwym zakresie, na samodzielne wytwarzanie znaczeń i tym samym na efektywne uczenie się¹¹.

Sytuacja kontaktu z dziełem

O sytuacji kontaktu z dziełem, to znaczy o zewnętrznych uwarunkowaniach odbioru, możemy decydować tylko do pewnego stopnia. Dla porządku warto przywołać pięć najważniejszych tego typu uwarunkowań, które, dodajmy, niemal zawsze wpływają na odbiór negatywnie. Są to zatem: 1) praca w klasie szkolnej, czyli grupie formalnej, składającej się z osób dobranych w jakimś sensie przypadkowo, o różnych predyspozycjach, oczekiwaniach, zainteresowaniach, o różnym stopniu motywacji itd., 2) szkolny przymus, 3) niekompetencja lub niefrasobliwość nauczyciela,

¹⁰ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wyb. oprac. i opat. posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 17.

¹¹ Na temat efektywności uczenia zob. M. Spitzer, *Jak uczy się mózg*, tłum. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2008. Zob. też J. Bruner, *Kultura edukacji*, tłum. T. Brzostowska-Teleszkiewicz, Kraków 2006.

np. sprowadzającego malarski obraz do wymiaru prostej ilustracji lub elementu uatrakcyjniającego wywód, 4) presja czasu, wynikająca z chęci lub konieczności „realizacji materiału”, 5) sposób ekspozycji dzieła w klasie¹².

Od razu trzeba wyraźnie zaznaczyć, poczynając od ostatniego punktu (5), iż żadna mała, podręcznikowa czy albumowa reprodukcja tryptyku Memlinga, podobnie jak i żadnego innego obrazu malarskiego zresztą, nie wystarcza jako nośnik dzieła. Odbitka w książce może być jedynie wskazaniem, w którym miejscu klasowej refleksji prowadzonej w ramach języka polskiego warto dokonać interpretacji *Sądu*, w jakim kontekście warto to robić. Do fizycznej prezentacji dzieła natomiast lepiej nadaje się projektor multimedialny, zwłaszcza że w zasobach internetowych bez trudu można odnaleźć tryptyk w formacie jpg w bardzo dużej rozdzielczości, dzięki czemu mamy szansę oglądać go w klasie w skali 1:1, a także w dowolnych szczegółowych zbliżeniach. Krótko mówiąc, da się podczas lekcji stworzyć – jeżeli chodzi o sposób ekspozycji – optymalne w tej sytuacji warunki kontaktu z dziełem (choć nic nie zastąpi oryginału), a w pewnym sensie nawet lepsze niż w muzeum: możemy oglądać detale w większym rozmiarze niż w rzeczywistości. Poza tym w klasie nie musimy się spieszyć, jeżeli oczywiście nie uczynimy z tzw. realizacji materiału głównego celu swoich działań (4). Wiele w tej kwestii zależy od nauczyciela, który formułuje cele kształcenia i który decyduje ponadto, jaki status w klasowej refleksji nadaje się dziełom malarskim (3). W pewnym zakresie również możemy niwelować poczucie szkolnego przymusu (2), jeżeli uczeń będzie miał przekonanie, że omawiane zagadnienia przynajmniej w jakimś stopniu rzeczywiście go dotyczą (kanon problemów uniwersalnych). Z biegiem czasu również i klasa szkolna, jako grupa, stopniowo traci swój formalny charakter i może funkcjonować coraz efektywniej, jeśli jej członkowie mają szansę wykształcać w sobie pozytywne nawyki pracy i współpracy (1).

Sytuacja odbioru dzieła

Na sytuację odbioru dzieła wpływ mamy zasadniczy, przy założeniu, że sens nie istnieje poza kontekstem i że projektowanie sytuacji odbioru czegokolwiek polega na dobieraniu kontekstów właśnie¹³. Od doboru kontekstów, a także od momentu i sposobu ich zastosowania w dużej mierze zależy jakość interpretacji. Na czym znaczenie kontekstów w praktyce polega, najlepiej widać na przykładzie skomplikowanych losów ołtarza Memlinga. Znany historyk sztuki, Jan Białostocki, dowodzi, że gdyby obraz dotarł na miejsce swego pierwotnego przeznaczenia, odmieniłby włoski kontekst artystyczny, a tym samym charakter sztuki włoskiej, dziesięć lat wcześniej niż stało się to w rzeczywistości (wpływy malarstwa niderlandzkiego zaczęły się rozprzestrzeniać w Italii od roku 1483, gdy we Florencji znalazł się tryptyk

¹² Szczegółowo te sprawy zostały objaśnione w tekście: P. Kołodziej, *Warunki odbioru dzieła...*

¹³ Píše o tym Z.A. Kłakówna w książce *Przymus i wolność...*, s. 220–237. Zob. też P. Kołodziej, *Warunki odbioru dzieła...*

Hugona van der Goesa)¹⁴. Opis zawiłych dziejów gdańskiego *Sądu* Białostocki puentuje w sposób następujący:

Każdy kontekst, w którym ołtarz się pojawił, zmieniał jego rolę, ujawniał odmienne cechy, określał inne wartości, nadawał dziełu inne życie historyczne, choć w dziedzinie egzystencji materialnej, co jest godne uwagi, nie ulegał on, po tych wszystkich przygodach istotnym deformującym przekształceniom. Ale tekst dzieła, by użyć semiologicznej terminologii, każdorazowo zależał nie tylko od przedmiotu, lecz także od jego otoczenia, od kontekstu¹⁵.

W trochę podobnej sytuacji, *toutes proportions gardées*, są wszystkie dzieła malarskie proponowane do „lektury” w ramach edukacji szkolnej. Wędrują one po podręcznikach, rozmaitych nauczycielskich scenariuszach, od których roi się w Internecie, i zyskują w nowych, mniej lub bardziej przypadkowych kontekstach, różne znaczenia. Czasem jednak nie znaczą nic lub zamieniają się w ikoniczny szum. Często podlegają degradacji, do roli tła jakiejś epoki na przykład, do roli ozdobnika albo nawet wypełniacza pustych miejsc w książce. Niekiedy mają przekonujące usytuowanie, ale nie towarzyszy im przemyślana obudowa kontekstualna, pozwalająca na sensowną interpretację.

Bardzo ważne zadanie do wykonania ma zatem nauczyciel, odpowiedzialny za całościowe strukturowanie sytuacji odbioru dzieła malarskiego (i każdego innego) w szkole (projektowanie, realizacja, ewaluacja). Kapitałną rolę w tym zakresie może odegrać również podręcznik, którego autorzy, reprodukując określony obraz, proponują zarazem jego kontekstowe umiejscowienie – w obrębie konkretnego rozdziału, stanowiącego jakiś komponent całościowej refleksji przewidzianej dla danej klasy oraz dla danego etapu edukacyjnego. Zatem, wracając do początku niniejszych rozważań, *Sąd Ostateczny* Memlinga może być, na przykład, kontekstem do *Boskiej komedii* przy okazji prezentacji kultury średniowiecza, „ilustracją” do fragmentów Pisma Świętego przy omawianiu starożytności czy też „ilustracją” wykładu o śmierci.

Tak daleko, a tak blisko...

Może być jednak czymś więcej, jeżeli układ chronologiczny zastąpi się układem problemów uniwersalnych. Jeżeli zamiast „realizacji materiału” o epokach, o których uczeń ma mieć jakąś złudną kompletną wiedzę, zaproponuje się refleksję o tym, co dla człowieka najistotniejsze i co jest przedmiotem odwiecznych rozważań pisarzy, filozofów, naukowców. A także dzieci:

Zajęci naszymi codziennymi sprawami – pisze we wprowadzeniu do *Krótkiej historii czasu* Stephena Hawkinga Carl Sagan – nie rozumiemy niemal nic z otaczającego świata. [...] Z wyjątkiem dzieci (które nie nauczyły się jeszcze, że nie należy zadawać ważnych pytań) tylko nieliczni spośród nas poświęcają dużo czasu na rozważania, dlaczego przy-

¹⁴ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 125–128.

¹⁵ Tamże, s. 128.

roda jest taka, jaka jest, skąd się wziął kosmos i czy istniał zawsze, czy pewnego dnia kierunek czasu się odwróci i skutki będą wyprzedzać przyczyny oraz czy istnieją ostatecznie granice ludzkiej wiedzy. Spotkałem nawet takie dzieci, które chciały wiedzieć, jak wyglądają czarne dziury, jaki jest najmniejszy kawałek materii, dlaczego pamiętamy przeszłość, a nie przyszłość, jak obecny porządek mógł powstać z pierwotnego chaosu i dlaczego istnieje wszechświat¹⁶.

Z różnych powodów, czemu szkoła chcąc nie chcąc sprzyja, gdy nakazuje przyzwajanie odpowiednio spreparowanej wiedzy wygenerowanej w ramach poszczególnych dyscyplin naukowych, niewystarczająco dużo czasu poświęcamy na namysł nad kwestiami rzeczywiście fundamentalnymi i aktualnymi zawsze. Lekcje języka polskiego wydają się odpowiednim na to czasem, bo przecież wielcy artyści nie zajmują się właściwie niczym innym. W szukaniu odpowiedzi na najważniejsze pytania wydatnie może zatem pomagać sztuka, posługująca się językiem niezwykle pojemnym¹⁷. Również *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga – dzieło bardzo odległe, a zarazem, dzięki swej uniwersalności, w odpowiednim kontekście, bardzo bliskie.

Tożsamość i pamięć...

Te dwie kategorie wyrażają istotę problemów proponowanych do rozważenia w podręczniku z serii *To lubię!* dla klas pierwszych szkół ponadgimnazjalnych. Tym kwestiom podporządkowana została zawartość i struktura kolejnych rozdziałów i podrozdziałów¹⁸. Refleksja rozpoczyna się od spojrzenia na tożsamość człowieka niejako z zewnątrz, od tego, co powierzchowne, na podstawie czego powstaje pierwsze wrażenie, zanim jeszcze poznamy kogoś głębiej. Materiały zgromadzone w rozdziale pierwszym, pozwalają zatem mówić o człowieku poprzez analizę tego, co się nosi lub czego się nie nosi na sobie. Rozważa się więc semantykę stroju i semantykę nagości – najpierw sensory dosłowne, a później metaforyczne, symboliczne. Historia świata to zarówno historia ubierania się, jak i rozbierania. Nie przez przypadek za pomocą stroju i nagości moment utraty Raju opisuje Biblia. Oczywiście znaczenia

¹⁶ C. Sagan, *Wprowadzenie*, [w:] S. Hawking, *Krótką historii czasu*, tłum. P. Amsterdam-ski, Poznań 2015, s. 11.

¹⁷ Zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.

¹⁸ M. Jędrzychowska, Z.A. Kłakówna, P. Kołodziej, E. Szudek, J. Waligóra, *To lubię! Kształcenie kulturowo-literackie. Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum*, Kraków 2002. Objasnienie koncepcji i komentarze interpretacyjno-metodyczne do wszystkich tekstów znajdują się w książkach nauczyciela: Z.A. Kłakówna, P. Kołodziej, W. Martyniuk, I. Steczko, J. Waligóra, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum. Książka nauczyciela. Część 1*, Kraków 2002; P. Kołodziej, W. Martyniuk, I. Steczko, J. Waligóra, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum. Książka nauczyciela. Część 2*, Kraków 2003. Refleksja nad tożsamością ma swój logiczny porządek (kolejne rozdziały podręcznika): tożsamość określana poprzez wygląd zewnętrzny, dom, przynależność do ojczyzny prywatnej (mała ojczyzna), ideologicznej (Polska), do kręgu kultury śródziemnomorskiej (Europa) itd.

nadawane nagości bardzo zmieniały się w czasie, co najlepiej widać na podstawie historii aktu w sztuce. Stosowny fragment Pisma Świętego (upadek pierwszych ludzi i wygnanie; Rdz 3, 6-24) oraz przystępny szkic na temat nagości w sztuce (Deirdre Robson, *Akt*, tłum. A. Pajek, Warszawa 1997, s. 5-8; zob. ANEKS) to kontekstualne minimum dla tryptyku Memlinga, możliwy punkt wyjścia do rozważań, ponieważ nagość właśnie, widoczna w większej części obrazu i niekiedy bardzo ostentacyjna, często pierwsza zwraca uwagę uczniów oglądających ołtarz.

Poziomy odbiór dzieła malarskiego

Każde dzieło malarskie (i nie tylko malarskie) daje się odczytywać na różnych płaszczyznach. Wspomniany już E. Panofsky zaproponował wygodny, choć umowny przecież podział i wskazał trzy poziomy „lektury”: preikonograficzny, ikonograficzny oraz ikonologiczny (opis – analiza – interpretacja)¹⁹. Na przykład rozpoznanie, że postać na górze w centrum wizji Memlinga to zmartwychwstały Jezus Chrystus, ma charakter ikonograficzny (typowość, konwencja). Na poziomie preikonograficznym (pierwotnym, oczywistym, budowanym w oparciu o doświadczenia praktyczne odbiorcy) byłby to tylko mężczyzna w czerwonej szacie, z ranami na różnych częściach ciała. Poziom ikonologiczny natomiast (treść, znaczenie wewnętrzne) wymaga odczytywania znaczeń najgłębszych, symbolicznych (przejaw duchowości malarza; wyraz światopoglądu ludzi tamtego czasu etc.). Sensowne rozpoznania na poziomie drugim wymagają właściwego odczytania motywów na poziomie pierwszym. Sensowna interpretacja na poziomie trzecim z kolei wymaga przekonujących rozpoznań na poziomie drugim. Co oczywiste, wiele zależy od kompetencji odbiorcy, od jego kontekstu osobistego – prywatnych doświadczeń, lektury, od jego obrazów wewnętrznych²⁰, intuicji itd.

Wszystkie trzy poziomy odbiór dzieła w mniejszym lub większym zakresie mogą być dostępne dla ucznia, w zależności od tego, jakie proponujemy otoczenie kontekstualne dla tryptyku. Jedno nie ulega wątpliwości: reprodukcja wielkości pocztówki oraz seria pytań w podręczniku to za mało²¹. Już tytuł obrazu Memlinga powoduje, iż oprócz wskazanych wcześniej materiałów (akt w sztuce, starotestamentowa historia o upadku pierwszych ludzi), potrzebne będą jeszcze odpowiednio dobrane fragmenty Biblii, a ściślej Ewangelii św. Mateusza oraz Apokalipsy św. Jana, które dotyczą Sądu Ostatecznego i jednocześnie mogą ułatwić (umożliwić) rozumienie dzieła: Mt 25, 33–41; Ap 4, 1–11; 5,1; 7, 9–17; 8, 1–2; 11, 14–19; 14, 6–14; 20, 11–15; 21, 1–8, 19–21²². Podkreślimy przy tym, że wszelkie konteksty, zanim zosta-

¹⁹ E. Panofsky, *Studia z historii...*, s. 11–21.

²⁰ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2002.

²¹ Zob. przywołane na początku szkicu podręczniki dla szkół ponadgimnazjalnych.

²² Wszystkie wykorzystane w szkicu fragmenty Biblii według wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1982.

ną wykorzystane jako narzędzie lekturowe, same wymagają interpretacji. Z pewnością w klasie nie obejdzie się również, przy identyfikacji poszczególnych motywów i detali, bez *Słownika symboli*, *Słownika mitów i tradycji kultury* oraz, ewentualnie, leksykonu *Symbole i alegorie*²³, a także internetowej wyszukiwarki. Dodatkową inspiracją do rozmowy mogą być także informacje na temat zawiłych losów gdańskiego tryptyku. Najlepiej umieścić je w obrębie biogramu Memlinga albo skorzystać z fragmentów przywoływanego już opracowania Jana Białostockiego, tak by unikać preparowania tekstów sztucznych (J. Białostocki, *Historia...*; zob. ANEKS).

Przebieg refleksji można i trzeba wcześniej planować, choć oczywiście nie wszystko da się przewidzieć. Podstawowe zadanie nauczyciela to elastyczne reagowanie na konkretną sytuację odbioru w danym zespole uczniowskim, co brzmi jak frazes, ale jest trudne do osiągnięcia w rzeczywistości. Porządek dalszych rozważań w niniejszym szkicu nie jest więc odtworzeniem ani tym bardziej próbą narzucenia jakiegoś schematu działań, lecz wynika raczej z chęci uzyskania klarowności wyводу. Każdy, kto prowadzi lekcje w szkole, wie, że wiele rzeczy dzieje się równocześnie i spontanicznie oraz że sztywne trzymanie się procedury (metody) bardzo często wręcz uniemożliwia jej stosowanie. Z tego powodu interpretacja zmienia się nierzadko w transmisję gotowej wiedzy, przy zachowaniu pozorów żywego dialogu. Podkreślmy ponadto raz jeszcze, że aby naprawę można było efektywnie „rozpatrywać” obraz, tzn. identyfikować motywy, osoby, przedmioty, potrzebna jest, oprócz wskazanych już kontekstów, cyfrowa reprodukcja dużej rozdzielczości.

W kontekście biblijnym – Sąd Ostateczny

Główny trop interpretacyjny wynika z tytułu dzieła *Sąd Ostateczny*. Z pewnością część elementów wizji będzie dla niektórych uczniów łatwiejsza do rozpoznania (kontekst osobisty). Przeczytanie fragmentów Ewangelii św. Mateusza oraz Apokalipsy od razu jednak ustawia dyskusję. Mateusz opowiada o Synu Człowieczym, który zasiądzie na „tronie pełnym chwały” i osądzi ludzi, to znaczy podzieli ich na dwie części. Ci po prawicy to „błogosławieni”, którzy wezmą „w posiadanie królestwo przygotowane [...] od założenia świata”. Ci po lewej zaś skazani zostaną na potępienie: „Idźcie precz ode Mnie, przeklęci, w ogień wieczny, przygotowany diabłu i jego aniołom”. Apokalipsa mówi ponadto o domknięciu historii zbawienia (Alfa i Omega, Koniec i Początek), o aniołach dmących w trąby i wzywających na nieuchronny sąd przed obliczem Pana, o powszechnym zmartwychpowstaniu, o „Bogu z Nami”, o Baranku na tronie otoczonym tęczę, o boskim gniewie i boskim miłosierdziu, o wiecznej radości i o wiecznej rozpacz, o wielkim tłumie zbawionych dzięki „krwi Baranka”, którzy wejdą do nieba, do Miasta Świętego, stojącego na fundamencie szlachetnych kamieni, gdzie rynek jest ze złota przeźroczystego jak

²³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991 (dalej skrót: SłS); W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1996 (dalej skrót: SMiTK); M. Battistini, *Symbole i alegorie*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2005.

szkło, oraz o tłumie grzeszników skazanych na piekielne męki, na wrzucenie do jeziora „gorejącego ogniem i siarką”.

Rekonstrukcja biblijnej wizji Sądu ułatwia „rozpatrywanie” dzieła Memlinga i dostarcza języka do rozmowy. Przede wszystkim ustala się podstawowa orientacja przestrzenna: po prawej, to znaczy po prawej ręce Jezusa, a nie widza. Po prawej zatem zbawieni wchodzą po szklanych schodach, pod którymi widać liczne szlachetne kamienie, do Miasta Świętego. Wejście wygląda jak portal świątyni, co jest logiczne, bo świątynia to miejsce, w którym przebywa Bóg. Niektórzy mogą rozpoznać, że portal ten jest „zbudowany” w stylu gotyckim (choć widać z tyłu również wieże raczej romańskie)²⁴ i przypomina najbardziej znane średniowieczne katedry. Nieliczni pewnie skojarzą, że tego typu przedstawienie bramy Raju było typowe dla ówczesnego malarstwa. Po lewej stronie potępienci spadają w czeluści „gorejącego ogniem i siarką”. Chrystus siedzi na tronie z tęczą. Jest Panem nieba i ziemi (ma u stóp złoty glob). Tęcza (SłS) to symbol obecności Boga i przymierza między Bogiem i człowiekiem – z woli Stwórcy pojawiła się na niebie jako znak po biblijnym potopie. Tęcza jest rodzajem mostu między niebem i ziemią (papież, nazywany po łacinie *pontifex*, to dosłownie ‘budowniczy mostów’) – rzeczywiście optycznie łączy ona obie te sfery. W starożytności wyobrażano sobie, że łuk, który widać nad ziemią, ma swój symetryczny odpowiednik w wodach podziemnych. Razem tworzą koło, całość, oznaczającą Jajo Świata, Kosmos-Porządek. To wyjaśnia, dlaczego u Memlinga widzimy cały niemal okrąg, również tę domniemaną część podziemną: nastąpiła pełnia czasów (Alfa i Omega, Koniec i Początek). To dlatego też tęcza pojawia się w Apokalipsie. Chrystus siedzący na takim tronie jest dla średniowiecznej ikonografii rozwiązaniem typowym. Tron (SłS) symbolizuje niebo, centrum mistyczne, nadziemski majestat.

Na ciele Zbawiciela wydać ślady męki, zatem widzimy Chrystusa zmartwychwstałego, w czerwonej wielkanocnej szacie, który wstąpił do nieba, a teraz powraca, by dokonać sądu. Dlatego prawą rękę wznosi ku górze, dokąd zmierzają zbawieni, a lewą w dół, w stronę piekieł. Dlatego też po prawej widzimy liliję (SłS), symbol niewinności, bożej łaski, niebiańskiej szczęśliwości, przebaczenia win, zmartwychwstania, a po lewej miecz (SłS) ognisty, gorejący, broniący dostępu do raju po wygnaniu, narzędzie boskiego gniewu, boskiej kary i boskiej sprawiedliwości. Ponad Chrystusem znajdują się czterej aniołowie trzymający narzędzia męki pańskiej (tzw. *Arma Christi*): słup i bicz, krzyż, koronę cierniową, włócznię, trzcinę z gąbką nasączoną octem, młotek i gwoździe. To oczywiście: bez ofiary krzyża („krew Baranka”) nie byłoby odkupienia, zatem cała scena przedstawiona przez Memlinga nie mogłaby się odbyć. W różnych miejscach na niebie widać również aniołów dmących w trąby i wzywających na Sąd. Aniołowie zajmują ponadto balkony portalu, skąd rozlega się niebiańska muzyka i słyszać śpiew. To również znamy z Biblii, z Księgi

²⁴ J. Białostocki zastanawia się, czy owo połączenie stylów i aluzja do dwu kolumn przed świątynią Salomona to nie sposób Memlinga na „podkreślenie obu tradycji, Starego i Nowego Testamentu w idei Raju” (M. Walicki, *Hans Memling...*, s. 31.).

Psalmów, z psalmu 149, a zwłaszcza 150, kończącego zbiór (Ps, 149, 1–9; 150, 1–6). Przywołanie przy tej okazji przynajmniej fragmentów obu utworów pozwoli zrozumieć sens pomysłu Memlinga.

Psalm 149:

1 Alleluja.

Śpiewajcie pieśń nową Panu;

chwała Jego [niech zabrzmí] w zgromadzeniu świętych. [...]

4 Bo Pan w ludzie swoim ma upodobanie

i zdobi pokornych zwycięstwem.

5 Niech się weselą święci wśród chwały [...]

Psalm 150:

1 Alleluja.

Chwalcie Boga w Jego świątyni,

chwalcie Go na wyniosłym Jego nieboskłonie!

2 Chwalcie Go za potężne Jego czyny,

chwalcie Go za wielką Jego potęgę!

3 Chwalcie Go dźwiękiem rogu,

chwalcie Go na harfie i cytrze!

4 Chwalcie Go bębniem i tańcem,

chwalcie Go na strunach i flecie!

5 Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych,

chwalcie Go na cymbałach brzęczących:

6 Wszystko, co żyje, niech chwali Pana!

Alleluja.

Muzyka (ŚłS) symbolizuje chwałę Pana, mowę aniołów. Muzyka płynąca z nieba to wyraz harmonii sfer niebieskich. Od czasów Pitagorasa uważano, iż owe sfery tworzą skomplikowany układ, uporządkowany według zasad numerycznych i muzycznych. Obecność anielskich muzykantów grających i śpiewających na niebiańskim portalu jest zatem głęboko uzasadniona.

Po obu stronach Chrystusa siedzi lub klęczy czternaście osób. Stosunkowo łatwo rozpoznać Maryję, bez dodatkowych kontekstów ikonograficznych. Podobnie jest z dwunastoma apostołami. Kłopot może sprawiać trzynasty mężczyzna naprzeciw Matki Jezusa. Z pewnością jest to postać szczególna, gdyż podobnie jak w przypadku Maryi i Chrystusa jego głowę otaczają złote promienie. Pewna wskazówka to szata ze skóry pokrytej sierścią. W spisach internetowych taki atrybut ma tylko jeden święty: Jan Chrzciciel. Można więc zajrzeć do stosownego fragmentu Pisma Świętego, gdzie jest mowa o stroju ostatniego biblijnego proroka (Mt 3, 4)²⁵, także by odnotować, że człowiek ten odegrał w historii zbawienia rolę szczególną: od chrztu w Jordanie Jezus rozpoczyna swą publiczną działalność. Maryja i Jan Chrzciciel

²⁵ „Sam Jan zaś nosił odzienie z sierści wielbłąda” ...

najwyraźniej orędują za grzesznikami. Trójca ta – Maryja, Jan, Jezus – tworzy popularną w ikonografii średniowiecznej ideę *Deesis*²⁶.

Z postaci najistotniejszych pozostają do identyfikacji jeszcze dwie. Święty na schodach do Niebieskiego Jeruzalem, z wielkim kluczem w dłoni, to oczywiście Piotr apostoł (SMiTK, hasło: 'klucz'), jako odzwierciedlenie u bram nieba, witający zbawionych. W samym centrum natomiast widzimy anioła (ozdobne skrzydła) w zbroi, który trzyma wagę oraz pastorał. Waga (SMiTK) jest atrybutem archanioła Michała, jednego z najważniejszych książąt anielskich, pogromcy szatana. Na obrazach Sądu Michał zawsze przedstawiany jest z wagą właśnie, za pomocą której waży dobre i złe uczynki zmarłych (*psychostasis*). W wizji Memlinga anioł w drugiej ręce trzyma pastorał, a ściślej ferulę papieską, zatem symboliczną laskę zakończoną krzyżem – to oznacza władzę nieograniczoną, w przeciwieństwie do pastorałów biskupich, na górze zakrzywionych (władza nadana na ziemi, ograniczona). Dolna część pastorału, z ostrą końcówką, tradycyjnie służyła do napominania ludzi. Archanioł Michał niejako wskazuje nią na postać (grzechy) po lewej stronie wagi. Pozostaje przy tym niewzruszony, jest doskonale piękny, stoi z gracją, zachowuje absolutny spokój i absolutny obiektywizm. Gdzieś za nim trwa jeszcze walka anioła i demona o duszę grzesznika (*psychomachia*), efekt ostateczny jednak wskaże opadająca szalka na prawą lub na lewą stronę... Przy okazji warto odnotować, że twórca potwierdza swój niezwykły kunszt malarski – duża część sceny sądu odbija się, niczym w zwierciadle, w zbroi anioła, a także w znajdującym się powyżej złotym globie (zabieg znany już z tak genialnych dzieł, jak *Portret małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka). To potęguje tylko efekt doskonałości Jezusa trzymającego stopy na kuli oraz Michała odzianego w pobłyskujące złoto.

Ranga przedstawionych na obrazie postaci podkreślana jest na różne sposoby. Znacząca jest również wielkość poszczególnych osób. Do pierwszej kategorii (postaci największe, czyli najważniejsze) należą: Jezus, Archanioł Michał, św. Piotr, Maryja, św. Jan Chrzciciel. W drugiej grupie są apostołowie, w trzeciej – pozostali. O wiele głębsze sensy natomiast wiążą się z semantyką stroju i nagości.

W kontekście historii sztuki – nagość i strój

Wszystkie postaci dają się bowiem jeszcze podzielić w inny sposób. Są to ludzie nadzy, ludzie ubrani, oraz byty trzeciego rodzaju – budzące odragę demony, dziwaczne hybrydy, w ciemnym kolorze, bez ubrań, ale często porośnięte sierścią. Z tekstu poświęconemu znaczeniu aktu w sztuce wystarczy na tę chwilę przywołać taki przynajmniej fragment:

Dla starożytnych Greków akt stanowił odbicie doskonałego fizycznego piękna, niepodlegającego się niszczyliściemu działaniu czasu, oznaczając zwycięstwo porządku nad kaprysami natury i symbolizując szlachetność ludzkiego ducha. Była to forma sztuki,

²⁶ Zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawienia Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2002.

którą posługiwano się zwykle dla ukazania bóstw, podczas gdy zwykłych ludzi przedstawiano na ogół ubranych.

I przeciwnie, w średniowieczu nagość identyfikowana była z pokusą i grzechem. W teologii chrześcijańskiej nacisk położony został nie na fizyczne piękno, lecz na nieuchronność jego rozkładu i wstyd z powodu nagości, którą Adam i Ewa uświadomili sobie po zjedzeniu owocu z Drzewa Dobrego i Złego: „A ich oczy otworzyły się i zobaczyli, że byli nadzy; i zszyli razem liście, by osłonić swą nagość”. Podobizny nagiego ciała były rzadkie i ograniczone do wyobrażeń przedstawiających Pokusę, Sąd Ostateczny czy męki piekielne²⁷.

Z opracowania na temat aktu płynie wniosek, iż sensy przydawane nagości zmieniały się w różnych epokach diametralnie, co w ogóle każe nam spojrzeć na style, konwencje, mody z dystansem²⁸. W starożytnej Grecji i Rzymie za pomocą nagości przedstawiano boski ideał, a w dobie średniowiecza odwrotnie – nagość oznaczała grzech, upadek i wstyd. Ma to oczywiście ścisły związek ze światopoglądem epoki, opartym na teologii.

Gdy spojrzymy w tym kontekście na obraz Memlinga, z łatwością dostrzeżemy, iż nadzy są tylko ludzie grzeszni, przebywający jeszcze na ziemi lub w piekle. Im bliżej piekła, tym bardziej jest to nagość ostentacyjna. Wygląd niektórych postaci wyjętych z kontekstu mógłby być nawet uznany przez osoby nieuprzedzone za pornograficzną prowokację. Z kolei przedstawienie kobiety wstającej z grobu po prawej na dole, przykrytej częściowo misternie udrapowaną białą tkaniną, to w ogóle piękny, klasyczny wręcz, akt, zupełnie jakby z innego obrazu²⁹. Im bliżej nieba, tym nagości jest mniej. Na schodach nie widać już żadnych miejsc intymnych, wszystkie są zρέcznie pozasłaniane. Przy okazji dokładnej obserwacji tłumu ludzi nagich możemy odnotować jeszcze, iż są tam wszyscy: kobiety i mężczyźni, młodzi i starzy, piękni i zwyczajni, duchowni (specyficzne fryzury zakonników) i świeccy, przedstawiciele rasy białej i czarnej... Niektórzy dosłownie zmartwychpowstają. To zrozumiałe – Sąd Ostateczny dotyczy całej ludzkości, również tych, którzy dawno już pomarli.

Postaci świętych i aniołów natomiast są odziane w szaty. To nie wszystko jednak – na schodach trwa ubieranie. Im bliżej bramy nieba, tym strój jest bardziej kompletny. Nagość zbawionych jest starannie przykrywana, wchodzący do nieba dołączają do grona ubranych (świętych). Ta obserwacja wymaga pogłębienia.

W kontekście biblijnym – nagość i strój

Nagość i strój, grzech i wstyd – to słowa kluczowe w starotestamentowej scenie upadku pierwszych ludzi. Dalsza refleksja wymaga analizy stosownego fragmentu Pisma Świętego:

²⁷ D. Robson, *Akt*, tłum. A. Pajek, Warszawa 1997, s. 5.

²⁸ Tego dotyczy świetny wiersz W. Szymborskiej *Kobiety Rubensa*.

²⁹ Jan Białostocki wskazuje na podobieństwo do Nereid (znanych z urody nimf morskich) z rzymskich sarkofagów (M. Walicki, *Sąd Ostateczny...*, s. 31.).

Wtedy niewiasta spostrzegła, że drzewo to ma owoce dobre do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu i że owoce tego drzewa nadają się do zdobycia wiedzy. Zerwała zatem z niego owoc, skosztowała i dała swemu mężowi, który był z nią: a on zjadł. A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; splekli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski. Gdy zaś mężczyzna i jego żona usłyszeli kroki Pana Boga przechadzającego się po ogrodzie, w porze kiedy był powiew wiatru, skryli się przed Panem Bogiem wśród drzew ogrodu. Pan Bóg zawołał na mężczyznę i zapytał go: „Gdzie jesteś?” On odpowiedział: „Usłyszałem Twój głos w ogrodzie, przestraszyłem się, bo jestem nagi, i ukryłem się”. Rzekł Bóg: „Któż ci powiedział, że jesteś nagi? Czy może zjadłeś z drzewa, z którego ci zakazałem jeść?” Mężczyzna odpowiedział: „Niewiasta, którą postawiłeś przy mnie, dała mi owoc z tego drzewa i zjadłem”. Wtedy Pan Bóg rzekł do niewiasty: „Dlaczego to uczyniłaś?” Niewiasta odpowiedziała: „Wąż mnie zwiódł i zjadłam”. Wtedy Pan Bóg rzekł do węża: „Ponieważ to uczyniłeś, bądź przeklęty wśród wszystkich zwierząt domowych i polnych; na brzuchu będziesz się czołgał i proch będziesz jadł po wszystkie dni twego istnienia. Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie i niewiastę, pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej: ono zmiążdży ci głowę, a ty zmiążdżysz mu piętę”. Do niewiasty powiedział: „Obarczę cię niezmiernie wielkim trudem twej brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą”. Do mężczyzny zaś [Bóg] rzekł: „Ponieważ posłuchałeś swej żony i zjadłeś z drzewa, co do którego dałem ci rozkaz w słowach: Nie będziesz z niego jeść – przekłeta niech będzie ziemia z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia. Cierń i oset będzie ci ona rodziła, a przecież pokarmem twym są płody roli. W pocie więc oblicza twego będziesz musiał zdobywać pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz!” Mężczyzna dał swej żonie imię Ewa, bo ona stała się matką wszystkich żyjących. Pan Bóg sporządził dla mężczyzny i dla jego żony odzienie ze skór i przyodział ich (Rdz 3, 6–21).

Ludzie doświadczyli nagości w momencie złamania zakazu. Stała się ona oznaką bolesnej (samo-)wiedzy i jednocześnie utraty Raju. To dokładnie wtedy bowiem człowiek utracił szczęście, harmonię, bezpieczeństwo³⁰. Poczuł zaś wstyd, a więc poznał stan wcześniej (w Raju) mu obcy.

Byli nadzy – komentuje Tadeusz Żychiewicz – fizycznie i psychicznie, a nie odczuwali wstydu. Działo się tak nie z przyczyny bezwstydu, który wynika z prymitywizującego, obojętnego zapoznawania wszelkiego dobra i zła. Także i nie z powodu niedorośnięcia, z powodu nieświadomości możliwych lub potencjalnych zagrożeń – jak w wypadku dziecinnej niewinności. Działo się tak z powodu wielkiego, nieznanego nam szczęścia: sytuacji trwałego bezpieczeństwa, szczerości i prawdy; sytuacji harmonii z sobą samym, z drugim człowiekiem, z wszelkim stworzeniem i ze światem. W przymierzu i przyjaźni ze Stwórcą [...] Nie wiedzieli, że są nadzy, ponieważ nie była im dana żadna sytuacja

³⁰ Zob. T. Żychiewicz, *Stare Przymierze*, Kraków 2000, s. 35–38. Por. J. Waligóra, *Wstyd albo scena źródłowa*, [w:] tenże, *Ani rytuał, ani karnawał... O interpretacji tekstu literackiego w szkole (ponadgimnazjalnej): warunki – strategie – perspektywy*, Kraków 2014, s. 145–178.

zagrożenia. Nie wiedzieli, że może istnieć inna rzeczywistość – choćby taka, jaka nam jest dana³¹.

Wstyd oznacza dyskomfort, potrzebę zasłaniania miejsc intymnych, potrzebę ukrywania się, lęk. Obcowanie z Bogiem twarzą w twarz – dotychczasowy sens ludzkiej egzystencji dający poczucie szczęścia – przestało być możliwe. Po złamaniu zakazu człowiek ucieka przed Stwórcą, szuka schronienia.

Reakcja Boga na zaistniałą sytuację może natomiast zastanawiać. Istota wszechmocna, a przede wszystkim wszechwiedząca pyta: „Gdzie jesteś?”. Przecież wie. A potem jeszcze: „Któż ci powiedział, że jesteś nagi? Czy może zjadłeś z drzewa, z którego ci zakazałem jeść?”. Zadawanie pytań, gdy zna się odpowiedzi, może wyglądać na dręczenie. Ale nic z tych rzeczy. To jedyna możliwa postawa Stworzyciela, wynikająca z uszanowania samodzielnej decyzji człowieka wolnego. Adam wybrał, bo był wolny, a teraz ponosi konsekwencje swojego wolnego wyboru. I Bóg tę wolność szanuje w najwyższym stopniu, człowiek natomiast musi odpowiedzieć, w sensie – udzielić odpowiedzi na pytania, tym samym doświadczyć naturalnego skutku decyzji, a zatem poczuć smak odpowiedzialności. Inna sytuacja byłaby nielogiczna. Wolność nierozdzielnie wiąże się z odpowiedzialnością i pierwsi ludzie, jak i wszyscy ludzie w ogóle, boleśnie się o tym przekonują. Nie chcą tej odpowiedzialności, zrzucają winę na innego.

W pytaniach, które musiały paść: „Czy może zjadłeś z drzewa, z którego ci zakazałem jeść?” oraz „Dlaczego to uczyniłeś?” – można usłyszeć reprimendę, ale można też wyczuć smutek kogoś głęboko zawiedzionego. Gdy ludzie nazwali swój czyn i w obliczu Stwórcy poczuli biedę swego stanu, Bóg rzucił przekleństwo – nie na nich jednak, ale na Szatana, i zapowiedział przyszły, pewny upadek kusiciela, a także ostateczne zwycięstwo dobra. Fragment ten w kościele katolickim nazywany jest Protoewangelią. W *Biblii Tysiąclecia*, w komentarzu do wersetu 15 (*Wprowadzam nieprzyjaźń...*), czytamy:

W walce szatana z ludzkością czeka go klęska: jakiś potomek niewiasty zada mu cios decydujący o przegranej. W proroctwie tym, zwanym Protoewangelią, czyli niejako brzaśkiem Dobrej Nowiny, mowa jest tylko o Mesjaszu i Jego Matce, z pełnym pominięciem pierwszego mężczyzny. Urzeczywistnia się ono w Maryi, która nie знаła męża (Łk 1, 34).

Później dopiero Bóg oznajmił, kierując swe słowa osobno do mężczyzny i osobno do kobiety (odpowiedzialność indywidualna), jaki od teraz, po utracie pierwotnego szczęścia w Raju, czeka ich na ziemi los. Najpierw jednak, podkreślmy, ludzie usłyszeli zapowiedź przyszłego zwycięstwa „potomstwa Niewiasty” nad złem, co oznacza, że mimo wszystko człowiek nie zostaje sam i nie jest przeklęty na zawsze. Potem natomiast Bóg wykonał dla mężczyzny i kobiety odzienie ze skór. To dość czytelny sygnał, jak obietnica. Stwórca pomaga ludziom na ludzką miarę. Nagość fizyczna została doraźnie okryta, znika zatem również odczuwany z jej powodu wstyd. Wstyd w sensie głębszym, metafizycznym, będzie pokonany na krzyżu.

³¹ T. Żychiewicz, *Stare...*, s. 37–38.

Dopiero w efekcie czynu na boską miarę, ofiary „Baranka”, człowiek zyska szansę powrotu do Raju, ostatecznego zakrycia swej nagości egzystencjalnej.

Świadomość głębszych sensów stroju i nagości pozwala nadać wizji Sądu Memlinga zupełnie nowe znaczenia. W tym kontekście wyjaśnia się, dlaczego Bóg, Maryja, wszyscy święci i aniołowie są w ubraniach i dlaczego wchodzenie do nieba poprzedzone jest uroczystym nakładaniem szat. Dlaczego również Jezus ma na sobie ślady męki krzyżowej i dlaczego tak mocno zostały wyeksponowane *Arma Christi*. Bogatsi o tę wiedzę możemy teraz przyjrzeć się dokładniej rzeźbom na niebiańskim portalu, by zobaczyć tam dwie ważne sceny.

Koniec i początek

Ponowne przywołanie fragmentu Apokalipsy (4, 1–11; 5, 1), pozwoli zauważyć, po pierwsze, że w tympanonie znajduje się *Maiestas Domini* – Bóg na tronie, w otoczeniu czterech symboli ewangelistów³², a dookoła na mniejszych tronach siedzą królowie i mędrcy Starego Testamentu (Apokalipsa mówi dokładnie o dwudziestu czterech Starcach). Przed Bogiem znajduje się otwarta księga (symbol bożych wyroków), a obok Baranek. Całość zatem można uznać za odtworzenie fragmentu sceny Sądu z Objawienia św. Jana. Fakt, że znalazła się ona na bramie Raju, tłumaczy się sam przez się.

Powyżej natomiast widzimy drugą istotną scenę (płaskorzeźba wpisana w koło): dosłownie przedstawione stworzenie Ewy przez Boga z żebra śpiącego Adama. Zatem na bramie nieba znaleźli się również pierwsi ludzie (obie postaci są oczywiście nagie). Historia zatoczyła koło, niejako wróciliśmy do punktu wyjścia: upadek Adama i Ewy oznaczał utratę Raju. Teraz każdy może tam powrócić, pod warunkiem, że na mocy wyroku Boga znajdzie się wśród ludzi odziewanych przez aniołów w szaty, więc ludzi prawych, godnych zbawienia.

Zatem Koniec i Początek. Pomiędzy jednak musiało się coś wydarzyć, co spowodowało, że brama niebios została otwarta. Spójrzmy jeszcze wyżej – nad sceną stworzenia kobiety dostrzec można jednego anioła, który w przeciwieństwie do pozostałych nie gra ani nie śpiewa, lecz... rzuca kwiaty, a konkretnie lilie. O symbolice tej rośliny była już okazja mówić. Sięgnijmy raz jeszcze do *Słownika symboli* ('lilia'): anioł trzyma lilię w ręce (druga z reguły stoi wazonie) zwykle w malarskich wyobrażeniach Zwiastowania, a więc momentu, gdy Słowo stało się Ciałem, gdy począł się potomek Maryi, potomek Niewiasty z Protoewangelii, który w przyszłości zmiażdży głowę węża, pokona zło i otworzy Drzwi. Śledząc spadające płatki, dotrzemy do jednego jeszcze, „brakującego” aktu historii zbawienia. Wysoko na schodach stoi tyłem duchowny, na którego szacie na plecach możemy zobaczyć pięknie „wyhaftowane” Zwiastowanie. To oczywiście nie przypadek, że na przedstawieniu końca świata widzimy również chwilę cudownego Poczęcia. Staje się jasne, że obraz Memlinga znaczy to, co znaczy, czyli o wiele więcej, niż można by sądzić na pierwszy rzut oka.

³² „Zwierzę pierwsze podobne do lwa, Zwierzę drugie podobne do wołu, Zwierzę trzecie mające twarz jakby ludzką i Zwierzę czwarte podobne do orła w locie” (Ap, 4, 7)

Są więc powody, by refleksję po raz kolejny pogłębić. Spójrzmy zatem na dzieło z innej jeszcze perspektywy.

Kompozycja

Gdański tryptyk w sposób oczywisty dzieli się na trzy części: część centralną oraz skrzydła³³. Najprościej można by powiedzieć, że na środku widzimy scenę Sądu i niebo, po prawej – schody do nieba i bramę, a po lewej piekło. W niebie panuje niebiański spokój – postaci siedzą majestatycznie. Podobnie majestatycznie wygląda Archanioł Michał. Ludzie po prawej bez paniki opuszczają groby, stoją spokojnie, zachowują godność, w ładzie i harmonii zmierzają powoli w stronę św. Piotra. Po lewej natomiast widzimy chaos – kłębowisko nagich, często powykręcanych ciał w dziwacznych pozach, grzeszników owładniętych żywiołem ognia i siarki, strącanych w piekielne czeluści, bezwzględnie szarpanych przez bestie i demony, całkowicie bezradnych i straszliwie przerażonych. Memling, mimo powszechnej wśród sądzonych nagości, indywidualizuje postaci i ich emocje. Po prawej możemy obserwować twarze o różnym stopniu skupienia, rozmodlenia, „rozanielenia” i „wniebowzięcia”. Po lewej natomiast widzimy zdziwienie, strach, przerażenie, grozę, rozpacz... Zbawieni milczą, modlą się, potępieńcy zaś krzyczą, płaczą, wyłamują palce, drapią się po policzkach, wyrrywają włosy z głowy, próbują uciekać... Nie ma dla nich jednak żadnej litości. Obie strony wizji są zatem zbudowane na zasadzie kontrastu. Efekt zostaje wzmocniony dodatkowo kolorystyką: po stronie piekielnej dominują barwy ciemne, strona prawa zaś jest rozświetlona. Gdyby obraz można było usłyszeć, z prawej strony dobiegłaby niczym niezakłócana, harmonijna muzyka aniołów, ewentualnie szept żarliwej modlitwy, lewa zaś byłaby raniącą ucho kakofonią przeraźliwych odgłosów cierpienia, rozpacz, spadających ciał, łamanych kończyn, piekielnego ognia, a nawet nieartykułowanych dźwięków wydawanych przez szatańskie bestie.

Podział wizji Memlinga na trzy części zgodnie z podziałem na trzy panele ołtarza to jednak duże uproszczenie, nieoddające istoty rzeczy. Skąd by się w piekło, a przykład, miał zagubić anioł z trąbą? O wiele bardziej istotna jest segmentacja na sfery sacrum i profanum, osiągnięta za pomocą dwóch podstawowych zabiegów, które jednocześnie scalają kosmiczną wizję. Sfery te zostały rozdzielone zatem, po pierwsze, smugą gęstych czarnych chmur, która przechodzi przez wszystkie trzy kwatery. Biały anioł na skrzydle lewym znajduje się właśnie na granicy dwóch sfer, a nie w piekło. Podobnie z drugiej strony – szklane schody nieba dotykają ziemi, ale otoczone są graniczną linią obłoków, która następnie biegnie dookoła niebiańskiej bramy. Funkcję kompozycyjną, po drugie, pełni również złote tło nieba, widoczne oczywiście najbardziej w części środkowej, ale też za bramą. Lekka poświata dociera nawet na panel lewy, na górze po prawej za aniołem. Fakt, że w niebie dominuje

³³ Na ich odwrocie Memling przedstawił donatorów dzieła; są to: Angelo Tani i jego żona, Caterina Tangali, którzy klęczą pod figurami – odpowiednio – Madonny z Dzieciątkiem i św. Michała walczącego ze smokiem.

złoty kolor, jest dość oczywisty. Złoto (ŚŚS) to symbol boskości, niebieskiej chwały, nieśmiertelności i niezniszczalności, majestatu, triumfującej wiary. Nawiasem mówiąc, wykorzystanie złotej barwy w tej funkcji jest typowe dla średniowiecznego malarstwa.

Najbardziej spektakularny zabieg kompozycyjny wiąże się ze złudzeniem ruchu po okręgu, a w zasadzie po elipsie (symetria). Figura ta obejmuje wszystkie trzy kwatery. Koniec i Początek już znamy, na portalu *Civitas Dei*, w postaciach Ewy, która zamknęła wrota Raju, oraz Maryi, Matki Odkupiciela. Kierunek ruchu wyznaczają ludzie wchodzący po schodach oraz opadający w piekielne czeluści. Ruch w górę od prawej ma swą kontynuację w siedzących wokół tęczy apostołach, potem w lewo w dół, wraz z ruchem potępionych. Elipsa domyka się na dole w postaciach osób zmartwychwstających. Płynie grobowej, spod której wychodzi kobieta na pierwszym planie po lewej, oraz przewracającemu się na niej grzesznikowi („równoległy” mężczyzna jest na wadze powyżej), odpowiada symetrycznie „antyczny” akt po prawej. Postaci znajdujące się na centralnym panelu po prawej zaś, choć stoją jeszcze, to kierują się już w stronę schodów.

Z kompozycyjną elipsą wiążą się najbardziej uniwersalne sensy Memlingowskiej kosmicznej wizji. Malarz opowiada całą historię zbawienia – od stworzenia pierwszych ludzi, przez ich upadek, przymierze Boga i człowieka (tęcza), Zwiastowanie, Ofiarę krzyża, Zmartwychwstanie, Sąd Ostateczny, aż do wiecznego potępienia grzeszników lub świętych obcowania.

Przestrzeń i miejsce

Z kompozycją dzieła wiąże się ponadto silnie semantycznie nacechowany i utrwalony w naszym kręgu kulturowym sposób organizacji przestrzeni, wykorzystany z całą świadomością przez autora *Sądu*. Była już okazja używać takich określeń, jak prawy, lewy, góra, dół, centrum. Możemy teraz uporządkować semantykę przestrzeni na podstawie dotychczasowych ustaleń.

Za obszary nacechowane pozytywnie zatem uznać należy stronę prawą, górę, centrum. Obszary nacechowane negatywnie zaś to strona lewa, dół, peryferie. W kompozycjach zwartych jak u Memlinga pewne miejsca niejako nakładają się na siebie, a przez to ich nacechowanie wzmacnia się lub osłabia. Najważniejszym punktem więc będzie góra-centrum, a więc tam, gdzie znajduje się Chrystus. Inne ważne obszary to góra na prawo (brama nieba), prawo, prawo-dół. Istotne jest również centrum, gdzie stoi Archanioł Michał, którego ranga została dodatkowo podkreślona wielkością względem innych postaci. Jest to centrum obrazu, ale nie należy zapominać, że główny punkt odniesienia, co wynika chociażby z przywoływanego już fragmentu Ewangelii, to rzecz jasna Jezus, w stosunku do którego archanioł został jednak usytuowany na dole, zatem w miejscu o mniejszym znaczeniu. Obszarem najbardziej nacechowanym negatywnie będzie oczywiście lewo-dół-peryferia. Tam właśnie znajdują się najgłębsze otchłanie piekła z „jeziorem ognia i siarki”. To miejsce ostatecznego upadku człowieka.

Wnioski na temat semantyki przestrzeni, jakiegokolwiek by one nie były, warto pogłębić i odnieść do szerszego, uniwersalnego tła, wykorzystując kolejny materiał kontekstualny: fragment książki *Przestrzeń i miejsce*, wybitnego geografa, prekursora geografii humanistycznej, Yi-Fu Tuana. Rozważania amerykańskiego profesora pozwolą również dostrzec, ewentualnie, aspekty dotąd pominięte (zob. ANEKS)³⁴.

Przestrzeń i czas

Malarz tym – między innymi – różni się od pisarza, iż nie może swojej „opowieści” rozwijać w czasie linearnym. Wizja malarska jest podana w całości, choć jej rozpatrywanie wymaga nierzadko długich godzin namysłu. Memling przedstawia jeden „kadr”, na którym dostrzec można różne etapy historii zbawienia. W kategoriach czasu ziemskiego to oczywiście nie mogłoby się nigdy wydarzyć. Pamiętajmy jednak, że oto właśnie oglądamy moment, gdy nastąpiła „pełnia czasów”. Z wymiaru ziemskiego, fizycznego przenosimy się zatem za sprawą Memlinga w wymiar pozaziemski, metafizyczny, w czas uniwersalny, mityczny³⁵. Z tego powodu, na przykład, niektóre osoby widzimy w części środkowej, obok św. Michała, a potem na skrzydle tryptyku, zgodnie z boskim wyrokiem. To dlatego również apokaliptyczna scena sądu odbywa się w centrum wizji oraz na tympanonie, gdzie rozgrywają się także wydarzenia opisane w *Genesis* itd.

Jest jeszcze jeden aspekt przestrzenny, o którym należy powiedzieć i z którym wiąże się zasadnicza funkcja dzieła. Jak dowodził Yi-Fu Tuan, każdy człowiek to „centrum własnego świata i otaczająca przestrzeń jest zróżnicowana zgodnie ze schematem jego ciała”³⁶. Przestrzeń obrazu zorganizowana została oczywiście ze względu na położenie tronu Jezusa, ale każdy malarz niejako projektuje również przestrzeń przed obrazem, w którą wpisuje widza. Odbiorca patrzy na malowidło z określonego miejsca i widzi przedstawione sceny, by tak rzec, z góry, z dołu, z boku, z daleka lub z bliska itd. W przypadku omawianego obrazu stoimy twarzą w twarz z Archaniołem Michałem, a więc z osobą ważącą uczynki. Oprócz relacji góra-dół, prawo-lewo, centrum-peryferie, artysta uruchamia jeszcze zależność tu i tam oraz przód-tył. My, odbiorcy dzieła ciągle jesteśmy jeszcze tu, a nie tam. „Tam” (Sąd Ostateczny) jest z przodu, a więc przed nami. To nasza nieunikniona przeszłość, do której zmierzamy „stąd”, z tego miejsca, z tego czasu, w czas pozaziemski. Tu jeszcze od nas zależy wszystko, możemy czynić dobro lub zło, tam już nie będziemy mieli wpływu na nic – szala wagi opadnie w jedyną możliwą stronę. Zostaniemy strąceni nadzy w piekielną czeluść (lewo-dół-peryferie) albo wstąpimy na szklane schody Raju i uzyskamy wiekuiste odzienie (prawo-góra, góra-centrum). Wszystko

³⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 51–52, 53, 58, 61–62.

³⁵ Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, tłum. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1974.

³⁶ Zob. ANEKS.

jest jeszcze w naszych rękach tu, w ziemskiej teraźniejszości, potem, w przyszłości, czyli tam, gdy „czas się wypełni”, będzie za późno.

Memento mori.

„W taki sposób nie zapowiada się kataklizmu!”

Tak oto doszliśmy do dydaktycznych i moralizatorskich funkcji dzieła Hansa Memlinga. Wizualizacje piekielnych mąk czy wzbudzanie lęku przed boskim gniewem i nieuchronnością wyroku na końcu świata to działania w średniowieczu dobrze znane i zrozumiałe. Czytane w ramach niniejszych rozważań fragmenty Apokalipsy św. Jana tylko potwierdzają ówczesne podejście do spraw ostatecznych. Trudno jednak, by tak jednostronna egzegeza wystarczała człowiekowi żyjącemu w wieku XXI. Poza tym, prowadząc zajęcia na temat *Sądu Ostatecznego*, utrwala się poniekąd przy okazji dominujące w kulturze wyobrażenie na temat sensu ostatniej księgi Pisma Świętego. Na szczęście, by wyjść poza uproszczenie, księgi tej nie musimy pisać na nowo. Wystarczy spojrzeć na nią z innej perspektywy, to znaczy z perspektywy kolejnego kontekstu, który (prawie) wszystko zmienia, a przynajmniej każe nam pewne sprawy ponownie przemyśleć. Dlatego na koniec zajęć warto poddać analizie krótki fragment książki Anny Świderkówny *Rozmów o Biblii ciąg dalszy* (zob. ANEKS). Badaczka objaśnia, skąd w ogóle wziął się taki gatunek literacki, apokalipsa, ale przede wszystkim każe nam jeszcze raz zastanowić się nad sensem nowotestamentowych zapowiedzi „końca dziejów”. W tym celu przywołuje Ewangelię św. Łukasza, a zwłaszcza radosną przypowieść-porównanie o drzewach wypuszczających pączki, i nie pozostawia złudzeń³⁷:

W taki sposób nie zapowiada się przecież kataklizmu! Przyjście królestwa porównane jest do przyjścia lata – w naszym klimacie powiedzielibyśmy zapewne: wiosny. Apokalipsa to wezwanie nie do rozpacz, ale wręcz przeciwnie, do niezłomnej nadziei. Sens właściwy pism należących do tego gatunku literackiego można by streścić słowami: „nabierzcie ducha i podnieście głowy”, bo Bóg na pewno zwycięży!

Dzieło otwarte

Puenta rozważań na temat przestrzeni i czasu w obrazie Memlinga (*memento mori*) odsyła nas wprost do światopoglądu średniowiecza, o którym to światopoglądzie uczniowie w ramach tak przeprowadzanej refleksji również sporo się mogą dowiedzieć. Wiedza tego typu ma wady, to znaczy jest, na przykład, niekompletna, ale przynajmniej nie sprowadza się do zbanalizowanych formuł typu: w średniowieczu wszyscy myśleli o śmierci. Poza tym, jeżeli ktoś żyje w szkole złudzeniami jakiejś kompletności wiedzy, ten w rzeczywistości działa nie tylko na szkodę wiedzy, ale zwłaszcza na szkodę uczniów. Wiedza „przekazywana” uczniom tym różni się od

³⁷ A. Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, Warszawa 2001, s. 186.

wiedzy wytworzonej w akcie interpretacji, że pozostaje własnością przekazującego. Nie tak uczy się ludzki mózg³⁸.

Łamiące utrwalone schematy słowa Anny Świderkówny niczego nie kończą. Może nawet wprowadzają niepokój: jak to w końcu jest? Jak słowa badaczki mają się do średniowiecznej wizji Memlinga? Gdański tryptyk, choć z założenia miał być dla współczesnych jasną wykładnią sensu życia, ciągle dla potomnych pozostaje otwarty. Tak jak otwarta pozostaje również klasowa dyskusja. Sytuację odbioru dzieła może przecież nauczyciel o otwartym umyśle na różne sposoby strukturuować, to znaczy że można dzieło otwierać na nowe znaczenia, wprowadzając w przestrzeń interpretacji inne teksty-konteksty, pozostające jednak w sensownej relacji z tekstem głównym oraz uniwersalną problematyką, od której wszystko się zaczyna.

Najważniejszy jednak jest otwarty umysł ucznia.

³⁸ M. Spitzer, *Jak uczy się mózg...*

ANEKS**Deidre Robson, Akt**

Francuski poeta, Paul Valery, zauważył, że akt jest dla artysty tym, czym miłość dla poety i rzeczywiście stał się on w europejskiej sztuce tak powszechnym źródłem twórczego natchnienia, iż śledząc jego historię, można prześledzić jednocześnie dzieje całej sztuki Zachodu. Zawsze też służył jako wizualne ucieleśnienie poglądów i zapatrywań na jeden z odwiecznych przedmiotów ludzkiego zainteresowania – miłość, wszystko jedno, ziemską czy uświęconą.

Dla starożytnych Greków akt stanowił odbicie doskonałego fizycznego piękna, niepoddającego się niszczyielskiemu działaniu czasu, oznaczając zwycięstwo porządku nad kapryсами natury i symbolizując szlachetność ludzkiego ducha. Była to forma sztuki, którą posługiwano się zwykle dla ukazania bóstw, podczas gdy zwykłych ludzi przedstawiano na ogół ubranych.

I przeciwnie, w średniowieczu nagość identyfikowana była z pokusą i grzechem. W teologii chrześcijańskiej nacisk położony został nie na fizyczne piękno, lecz na nieuchronność jego rozkładu i wstyd z powodu nagości, którą Adam i Ewa uświadomili sobie po zjedzeniu owocu z Drzewa Dobrego i Złego: „A ich oczy otworzyły się i zobaczyli, że byli nadzy; i zszyli razem liście, by osłonić swą nagość”. Podobizny nagiego ciała były rzadkie i ograniczone do wyobrażeń przedstawiających Pokusę, Sąd Ostateczny czy męki piekielne.

Wiele klasycznych ideałów odkryto ponownie w okresie renesansu, kiedy to filozofia przybrała o wiele bardziej humanistyczny kierunek. Jeszcze raz nagość stała się wcieleniem doskonałego piękna oraz symbolem abstrakcyjnych pojęć w rodzaju Geniuszu, Przyjaźni, Prawdy, Świętej Miłości czy Piękna właśnie.

W praktyce zaś odkrycie w XV-wiecznym Rzymie antycznych rzeźb w rodzaju *Apolla Belwederskiego* czy *Wenus Medycejskiej* zapewniło współczesnym artystom modele dla ich sztuki, podczas gdy nowa tolerancja Kościoła wobec studiów anatomicznych dała możliwość zdobycia praktycznej wiedzy na temat budowy ludzkiego ciała. Od końca XVI stulecia rysunek z natury stał się podstawową częścią artystycznego wykształcenia.

Popularność aktu jako tematu utrzymywała się poprzez cały okres baroku aż po wiek XIX, choć w osiemnastym stuleciu pewną konkurencję dla niej zaczęło stanowić zwiększające się zainteresowanie pejzażami i scenkami rodzajowymi. Akt zachował jednak znaczenie, choćby z powodu swojej przydatności dla przedstawiania tematów o najwyższej randze kulturowej, takich jak religia, alegoria czy mitologia. A ponieważ tematyka tego rodzaju była preferowana głównie przez mecenasów, wywodzących się spośród arystokracji czy duchowieństwa, popularność aktu kształtowała się różnie w różnych krajach: łatwiej było go znaleźć w krajach katolickich, takich jak Włochy czy Flandria, lub krajach o silnej tradycji mecenatu państwowego, jak np. Francja, niż w burżuazyjnych państwach w rodzaju Anglii czy Holandii, gdzie publiczność zdawała się preferować portrety i malarstwo rodzajowe.

Określenie „akt” stało się dziś synonimem „aktu kobiecego”, gdyż jest on obecnie o wiele bardziej popularny, być może dlatego, iż większość artystów (a także mecenasów) była mężczyznami. Jednak w klasycznej Grecji to męski akt stanowił kluczowy temat artystycznej praktyki, zaś do III wieku p.n.e. akty kobiece, takie jak *Wenus z Milo*, stanowiły rzadkość. Przyczyną tego stanu rzeczy był prawdopodobnie nierówny status kobiety i mężczyzny w ateńskim społeczeństwie, gdzie miłość homoseksualna uważana była za szlachetniejszą i wyższą jej formę niż miłość do kobiety. Akty kobiece pojawiły się zatem dopiero wówczas, gdy status kobiety, a co za tym idzie, status miłości heteroseksualnej zyskał w społeczeństwie nieco wyższą rangę. W okresie renesansu uwaga artystów rozkładała się mniej więcej po równo na obie płcie, lecz już począwszy od XVI stulecia akty kobiece zaczęły zyskiwać na znaczeniu i tak jest po dziś dzień.

(Deidre Robson, *Akt*, tłum. A. Pajek, Warszawa 1997, s. 5–7).

Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*

Zamówiony najpewniej około lub przed 1467 r. przez florenckiego kupca, rezydującego w Bruggi przedstawiciela domu Medyceuszów, Angelo Taniego, ołtarz został ukończony przed albo około 1473 roku. Domniemamy portret rywala Taniego, Tomasza Portinari, w postaci „sprawiedliwego” na wadze świętego Michała, domalowany w pewnym momencie pracy nad tym dziełem wskazuje na to, że w trakcie powstania ołtarza nastąpiła jakaś komplikacja, której jednak nie umiemy wyjaśnić.

W 1473 roku ołtarz załadowany został na włoski statek, płynący pod flagą burgundzką, który opuścił port w Bruggi, kierując się do Porto Pisano we Włoszech, mając jednak po drodze zatrzymać się w Southampton, w Anglii. Ze względu na wojnę, jaka toczyła się wówczas pomiędzy miastami hanzeatyckimi i Anglią, brzeg brytyjski był patrolowany i blokowany przez okręty hanzeatyckie. Statek, na którym transportowano ołtarz, kierujący się do portu angielskiego, został zaatakowany i zdobyty przez okręt gdański (Gdańsk należał do związku hanzeatyckiego, a od kilku lat – 1466 – podlegał już suwerenności Korony Polskiej); łup wzięty przez Gdańszczan podzielono pomiędzy właścicieli okrętu, marynarzy i dowódców, a ołtarz ofiarowany został Kościołowi Mariackiemu w Gdańsku.

I tak oto, zamiast znaleźć się we Włoszech, dokąd był przeznaczony, zamiast przyozdobić florencki kościół Santa Maria Nuova. Gdzie Angelo Tani zamierzał zapewne posłużyć się nim, jako obrazem dekorującym kaplicę grobową, ołtarz znalazł się na gotyckim filarze w nawie bogatego miasta Europy Północnej. I tam jego życie historyczne zatrzymało się na wiele stuleci. Znalazłszy się na obszarze o bardzo wysokiej, interesującej kulturze artystycznej, od dawna wystawionej na wpływy niderlandzkie, był on tam oczywiście dziełem zrozumiałym, był jednak artystycznie zbyt zaawansowany, ażeby wywrzeć bezpośredni wpływ. Gdyby znalazł się w 1473 r. we Florencji stanowiłby czynnik jakościowo odmienny: zmieniłby w bardzo istotny sposób włoski kontekst artystyczny. Trzeba było tam czekać aż do 1483 roku, a więc

dziesięć lat, ażeby przybył tam tryptyk, zamówiony przez Tommaso Portinari u malarza flamandzkiego Hugona van der Guesa dopiero pojawienie się tego dzieła stało się ważnym czynnikiem w rozprzestrzenianiu się wpływu malarstwa niderlandzkiego we Włoszech. Obecność ołtarza Memlinga we Florencji byłaby już wcześniej wzmocniła rolę północnych elementów w malarstwie toskańskim. Możemy sobie wyobrazić ołtarz Gdański zawieszony a na ścianach Uffizi niedaleko dzieła van der Guesa, ale również opodal obrazów Botticellego i Pollajuola, Ghirlandaja i Leonarda da Vinci.

W Gdańsku, mieście, które od XVI wieku stało się w dużej mierze protestanckie, tryptyk Memlinga pozostawał utworem o charakterze raczej religijnym niż artystycznym. Jakości tego dzieła były jednak tak istotne, że już w XVII i XVIII wieku prowokowało ono refleksje i wypowiedzi krytyczne, skądinąd niewystępujące na tym terenie. Można więc domyślać się, że to zawarta w tym dziele malarska potęga wyrazu pociągała uwagę obserwatorów, zachęcając do refleksji estetycznej. Podróżnicy i lokalni erudyci wyrażali się na temat tryptyku w sposób, który pozwala nam dziś jeszcze odczuć siłę, z jaką oddziaływał na ich wyobraźnię. I tak, ołtarz, importowany w sposób całkowicie przypadkowy, stał się zasadniczym, istotnym elementem dominującym w krajobrazie artystycznym swej nowej ojczyzny.

Podziwiany i będący przedmiotem zazdrości – uważany za dzieło braci Van Eyck – stał się też obiektem działań politycznych, mianowicie Piotr Wielki w czasie Wojny Północnej przybywszy do Gdańska w 1717 r. zapragnął wejść w posiadanie ołtarza, ale Gdańszczanie potrafili oprzeć się temu żądaniu. Nie potrafili już jednak przeciwstawić się życzeniu, które wyraził działający w imieniu cesarza Napoleon Bonaparte baron Vivant Denon. I wtedy, po wielu stuleciach, ołtarz Memlinga opuścił Gdańsk i został przewieziony do Paryża. W wielkim, największym bodajże kiedykolwiek stworzonym muzeum, jakim było Musée Napoléon, ołtarz Memlinga stał się elementem nowej struktury, jaką muzeum stanowiło. Odzyskał tam zresztą w pewnej mierze swój pierwotny, dawny kontekst. Obok niego były bowiem w Paryżu wystawione dzieła Van Eycka, jak gandawski ołtarz Baranka Mistycznego, tryptyk van der Guesa, tryptyki van der Weydena a także inne dzieła samego Memlinga.

Podziwiany i studiowany przez krytyków i erudyty romantyzmu, został zrewindykowany przez władze pruskie w 1815 r. i po krótkim pobycie w Berlinie pogrążył się znowu w ciszy historycznej w Gdańsku. W tym czasie należał do kontekstu skarbów artystycznych Królestwa, potem Cesarstwa Pruskiego; był badany przez uczonych niemieckich; heglista Hotho przypisał go Memlingowi (w 1843), a Warburg (w 1091–1902) zidentyfikował przedstawionych na odwrocie skrzydeł donatorów. Ewakuowany pod koniec ostatniej wojny, odnaleziony przez Armię Czerwoną, znalazł się w nowym zupełnie kontekście w Leningradzie, wśród skarbów artystycznych dawnej stolicy rosyjskiej, pomnożonych jeszcze w tym okresie przez znajdujące się tam obrazy Galerii Drezdeńskiej. Był wówczas badany przez uczonych rosyjskich, a w 1956 roku powrócił do Polski. Wystawiony w Moskwie przed tą podróżą, ponownie pokazany został w Warszawie. Badali go teraz uczeni

polscy i zaczął przynależeć do tej specyficznej struktury, jaką stanowi zespół skar-bów artystycznych naszego kraju. Jako do niej właśnie należący znalazł się w 1975 r. na monumentalnej wystawie w Zurychu. Tak tedy ostatecznie został zsekulary-zowany, utracił charakter religijny i tworzy teraz element zasobów artystycznych Muzeum Narodowego w Gdańsku, otoczony polskimi przede wszystkim dziełami sztuki, nad którymi dominuje swą potężną indywidualnością artystyczną.

Każdy kontekst, w którym mołtarz się pojawił, zmieniał jego rolę, ujawniał odmienne cechy, określał inne wartości, nadawał dziełu inne życie historyczne, choć w dziedzi-nie egzystencji materialnej, co jest godne uwagi, nie ulegał on, po tych wszystkich przy-godach istotnym deformującym przekształceniom. Ale tekst dzieła, by użyć semiolo-gicznej terminologii, każdorazowo zależał nie tylko od przedmiotu, lecz także od jego otoczenia, od kontekstu. (Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Warszawa 1980, s. 125–128.)

Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*

Przestrzeń” to abstrakcyjny termin określający złożony zespół pojęć. Ludzie ży-jący w różnych kulturach różnią się między sobą sposobem, w jaki dzielą świat, war-tościami, jakie przypisują jego częściom i sposobami, w jakie je mierzą. [...] Istnieją jednak pewne zasadnicze podobieństwa, przekraczające granice kultur. Wynikają one z faktu, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy. [...]

Pośród ssaków ludzkie ciało jest wyjątkowe dlatego, że z łatwością utrzymu-je pionową pozycję. Człowiek wyprostowany jest gotów do działania. Przestrzeń otwiera się przed nim i natychmiast ulega zróżnicowaniu według osi przód-tył, pra-wo-lewo, w zgodzie ze strukturą ciała. Pion-poziom, góra-dół, przód-tył i prawo-le-wo to pozycje i koordynanty ciała, które przenosi się na przestrzeń. [...]

„Wysoko” i „nisko”, dwa bieguny osi pionowej, są słowami o bogatych znacze-niach w większości języków. Wszystko, co lepsze czy doskonałe, jest wyżej, kojarzy się z poczuciem fizycznej wysokości. Istotnie, ang. *superior* („lepszy”) pochodzi od łacińskiego słowa, które znaczy „wyższy”. *Excel (celcus)* to inne łacińskie słowo, któ-re znaczy „wysoki” (por. ang. *excellent* – „doskonały”). W sanskrycie *brahman* wy-wodzi się z terminu „wysokość”. „Stopień”, w znaczeniu dosłownym, jest schodkiem, po którym wchodzi się w górę lub schodzi w dół w przestrzeni. O pozycji społecznej mówi się „wysoka” lub „niska”, a nie „wielka” lub „mała”. Bóg przebywa w nie-bie. Tak w Starym, jak i w Nowym Testamencie, Bóg bywał czasem identyfikowany z niebem. Edwyn Bevan pisał: „Idea nieba jako siedziby najwyższej istoty, czy wręcz nieba będącego Najwyższą Istotą, jest tak powszechna wśród rodzaju ludzkiego, jak tylko powszechna może być wiara religijna”. [...] W kategoriach czasu, przestrzeń z przodu kojarzy się z przyszłością, przestrzeń z tyłu – z przeszłością. [...] Każdy jest centrum własnego świata i otaczająca przestrzeń jest zróżnicowana zgodnie ze schematem jego ciała. Zgodnie z tym, jak porusza się człowiek, układają się wokół niego rejony tył-przód i prawa-lewa strona. [...]

We wszystkich niemal kulturach, o których mamy informacje, prawą stronę ceni się wyżej niż lewą. Szczególnie bogate na to dowody znajdujemy w Europie, na Bliskim Wschodzie i w Afryce, ale zjawisko jest także dobrze udokumentowane w Indiach i południowo-wschodniej Azji. W zasadzie z prawą stroną wiąże się świętą siłę, zasadę wszelkiego ukierunkowanego działania i źródło wszystkiego, co dobre i uprawnione. Lewa strona jest antytezą: oznacza świeckie, nieczyste, niepewne i słabe, to, co jest złe i czego należy się bać. W przestrzeni towarzyskiej przestrzeń na prawo od gospodarza jest miejscem honorowym. W przestrzeni kosmologicznej, „strona prawa przedstawia to, co jest wysoko, świat wyższy i niebo; strona lewa zaś wiąże się ze światem wyższym i ziemią”. W obrazach sądu ostatecznego Chrystus unosi prawą rękę, wskazując na jasną stronę nieba. Lewą rękę ma opuszczoną ku ciemnemu piekłu. Podobne pojęcia kosmosu występują u prymitywnego ludu Toradja w centralnym Celebesie. Prawa strona jest stroną życia i światła, lewa to ciemny świat niższy i śmierć.

(Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 51–52, 53, 58, 61–62).

Anna Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*

„Apokalipsa” to słowo greckie, z lekka tylko spolszczone. Po grecku *apokalypsis* oznacza „objawienie”, a mówiąc dokładniej „odsłonięcie”, odsłonięcie jakiejś ukrytej tajemnicy. Stało się ono określeniem nowego gatunku literackiego, który narodził się w świecie biblijnym w trudnych czasach zagrożenia, walki o wierność Najwyższemu, prześladowania i męczeństwa.

W kanonie chrześcijańskim są dwie księgi apokalips: jedna to zamykająca Nowy Testament, a tym samym całą Biblię, Apokalipsa św. Jana (we współczesnych przekładach polskich na ogół nazywana Objawieniem św. Jana), drugą zaś jest Księga Daniela. Ponadto w Biblii hebrajskiej znajdziemy jeszcze parę tekstów o charakterze apokaliptycznym [...]. Również autorzy Nowego Testamentu nieraz przemawiają do nas językiem apokalips, przede wszystkim zaś odnajdujemy ów język w wielkich mowach Jezusa, w których zapowiada on zburzenie Świątyni jerozolimskiej i przyjscie u kresu wieków Syna Człowieczego (Mt 24, Mk 13, Łk 21).

Jeżeli jednak dzisiaj w potocznej rozmowie ktoś użyje słowa „apokalipsa”, nikt (lub prawie nikt) nie pomyśli wówczas o gatunku literackim. Słowo to wieje dla nas grozą, wiąże się z wyobrażeniem jakiejś katastrofy czy zgoła kataklizmu. Gdy coś takiego się dzieje, mówimy wtedy nieraz: to prawdziwa apokalipsa! Wynika to w znacznej mierze z niewłaściwego zrozumienia owych apokaliptycznych tekstów Ewangelii, jak również Objawienia św. Jana.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej kilku wersetom z 21 rozdziału Ewangelii św. Łukasza, a na pewno pomoże to nam nieco lepiej zorientować się, o co tu naprawdę chodzi. Jezus zapowiada tam swoim uczniom kres, a może raczej wypełnienie wieków i mówi: „Będą znaki na słońcu, księżycu i gwiazdach, a na ziemi trwoga

narodów bezradnych wobec szumu morza i nawałnic. Ludzie mdleć będą ze strachu i oczekiwania wydarzeń zagrażających ziemi. Wtedy ujrzą Syna Człowieczego, nadchodzącego w obłoku, z wielką mocą i chwałą". Oczekujemy tutaj jakiegoś wezwania do ucieczki i szukania schronienia przed tym, co nadchodzi, albo przynajmniej do pokuty i opłakiwania własnych grzechów. Tymczasem czytamy: „A gdy to się dzieć zacznie, nabierzcie ducha i podnieście głowy [!], ponieważ zbliża się wasze odkupienie". Potem jeszcze piękna, króciutka przypowieść-porównanie: „Popatrzcie na drzewo figowe i na inne drzewa. Gdy widzicie, że wypuszczają pączki, sami poznajecie, że już blisko jest lato. Tak wy, gdy ujrzyecie, że to się dzieje, wiedźcie, że blisko jest królestwo Boże" (Łk 21, 25–31).

W taki sposób nie zapowiada się przecież kataklizmu! Przyjście królestwa porównane jest do przyjścia lata – w naszym klimacie powiedzielibyśmy zapewne: wiosny. Apokalipsa to wezwanie nie do rozpacz, ale wręcz przeciwnie, do niezłomnej nadziei. Sens właściwy pism należących do tego gatunku literackiego można by streścić słowami: nabierzcie ducha i podnieście głowy", bo Bóg na pewno zwycięży!

(Anna Świderkówna, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*,
Warszawa 2001, s. 185–186).

Bibliografia

- Battistini M., *Symbol e i allegorie*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2005.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2002.
- Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, tłum. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2006.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Kłakówna Z. A., *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.
- Kołodziej P., *Warunki odbioru dzieła malarskiego w szkole, czyli o strukturuwaniu sytuacji wytworzenia znaczeń*, „Studia at Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae, Pertinentia” 2010, 1(71), s. 237–253.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1996.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Mazurkiewicz R., *Deesis. Idea wstawienictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2002.
- Olbrycht K., *Wzory zachowań wobec sztuki a sytuacje, w jakich realizuje się kontakt ze sztuką*, [w:] *Podstawy teoretyczne badań nad odbiorem sztuki*, pod red. tejże, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1982, nr 369, s. 62–86.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i opat. posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. Zespół Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1982.

Robson D., *Akt*, tłum. A. Pajek, Warszawa 1997.

Sagan C., *Wprowadzenie*, [w:] S. Hawking, *Krótki historii czasu*, tłum. P. Amsterdamski, Poznań 2015.

Sławiński J., *Teksty i teksty*, Kraków 2000.

Spitzer M., *Jak uczy się mózg*, tłum. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2008.

Świderkówna A., *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, Warszawa 2001.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

Walicki M., *Hans Memling „Sąd Ostateczny”*, niedokończony rękopis opracował i uzupełnił Jan Białostocki, Warszawa 1981.

Waligóra J., *Wstyd albo scena źródłowa*, [w:] Tenże, *Ani rytuał, ani karnawał... O interpretacji tekstu literackiego w szkole (ponadgimnazjalnej): warunki – strategie – perspektywy*, Kraków 2014, s. 145–178.

Żychiewicz T., *Stare Przymierze*, Kraków 2000, s. 35–38.

Podręczniki ucznia i nauczyciela

Biedrzycki K., Jaskółowa E., Nowak E., *Świat do przeczytania. Kultura. Język. Dialogi, Język polski, liceum i technikum*, kl. 1, cz. 1, Warszawa 2012.

Jagiello U., Janicka-Szysko R., Steblecka-Jankowska M., *Język polski. Podręcznik dla szkół ponadgimnazjalnych. Kształcenie kulturowo-literackie i językowe. Zakres podstawowy i rozszerzony. Starożytność, średniowiecze*, 1, seria *Odkrywamy na nowo*, Gdynia 2013.

Jędrzychowska M., Kłakówna Z.A., Kołodziej P., Szudek E., Waligóra J., *To lubię! Kształcenie kulturowo-literackie. Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum*, Kraków 2002.

Kłakówna Z.A., Kołodziej P., Martyniuk W., Steczko I., Waligóra J., *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum. Książka nauczyciela. Część 1*, Kraków 2002.

Kołodziej P., Martyniuk W., Steczko I., Waligóra J., *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum. Książka nauczyciela. Część 2*, Kraków 2003.

Mrowciewicz K., *Przeszłość to dziś. Literatura. Język. Kultura, 1 klasa liceum i technikum*, cz. 1, Warszawa 2013.

Źródła internetowe

http://gwo.pl/strony/2030/seo_link:scenariusze-lekcji-i-inne-pomoce-dydaktyczne-liceum-i-technikum-czesc-1.

On the Surface and Inside. Interpretation of a Picture (by Memling)

Abstract

The model of education dominating in Polish high schools (contents based on a chronological or historical-literary scheme) is a reason that works of art like *The Last Judgement* by Hans Memling are a medium to mainly illustrate and broaden knowledge about literary periods. This outline involves an offer to “read” the triptych of Gdańsk from a perspective of a totally different context – an anthropocentric context, that is a framework in which instead of a simplified course on the history of literature, students are offered a profound reflection on topics which are the most important for human beings (so called canon of universal problems). The author performs a complex interpretation of *The Last Judgement* in a certain contextual configuration (fragments from the Bible, anthropological texts, works on the history of art etc.) and based on this example the author also explains how to construct a situation of being in contact with a work of art and a situation of interpreting a certain work of art so that a student is enabled to project the meanings independently and as a consequence, he is enabled to learn effectively.

Key words: Hans Memling, *The Last Judgement*, work of art interpretation, humanistic education in high school