

W SŁOWACH I OBRAZACH

Andrzej Sulikowski

Uniwersytet Szczeciński, Szczecin

Apocalypsis cum figuris Albrechta Dürera. Interpretacja multimedialna¹

Na wstępie warto przypomnieć daty życia artysty: * 1471, † 1528. Jest to osobliwy przełom późnego średniowiecza i renesansu. W Niemczech ówczesnych, szczególnie w Norymbergii, rodzinnym mieście artysty, znajdujemy więcej odrodzenia niż w jagiellońskiej Polsce. Twórczość Dürera – związana nierozzerwalnie i dożywotnio z Nürnberg – organicznie wyrasta z południowego gotyku niemieckiego. Obcowanie z grafikami wymaga odpowiedniego tła lektury: krętych uliczek i zaułków, domów o wąskich szczytach i ostrych sterczynach; rzeźb pełnych ekspresji i gęsto drapowanych szat; pięknych Madonn i dramatycznych krucyfiksów; wysokich, trójnawowych kościołów o smukłych oknach i żebrowanych sklepieniach. Miastem poniekąd siostrzanym dla Norymbergii stał się Kraków, od wieków średnich zasiedlany także, a okresowo nawet zarządzany, przez Niemców.

To miasto idealne wręcz do poznawania twórczości Dürera. Szczególnie w obrębie dawnych murów obronnych. Pamiętam sprzed 40 lat lekturę monograficznej książeczki Jana Białostockiego²; czytałem powoli, z namysłem, siedząc na Plantach krakowskich obok ogrodów dominikańskich, z widokiem na prezbiterium kościoła Św. Trójcy. W połowie lat 60. kasztanowce kwitły w maju – jak zawsze, bez względu na komu-

¹ Tekst opracowany dzięki wsparciu finansowemu zachodnoniemieckiej fundacji Alexander von Humboldt-Stiftung, która umożliwiała mi liczne podróże studyjne po Niemczech, Francji i Anglii. Do wykładu konieczny tekst *Biblii* Wujka, nagranie *Requiem* Mozarta, wyświetlane na ekranie grafiki z genialnego cyklu.

² J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956.

nizm, cenzurę i dychawiczną gospodarkę. Nie przeszkadzały mi tramwaje, zgrzytające po szynach tuż przed kinem „Wanda”. Przez nikogo nie ponaglany, jeszcze nie dotknięty gorączką romantyczną, mogłem medytować nad reprodukcjami mistrza, który sygnował swe prace samoistnym monogramem, dwiema zaledwie literkami AD, przedstawianymi w najróżniejszych, czasem wręcz zaskakujących, kombinacjach.

Chrześcijaństwu znany był już wcześniej ten skrót, który rozwiązywano jako *Anno Domini* (= Roku Pańskiego). Opracowanie graficzne Dürera sprawiło, że osobisty monogram stał się samoistnym znakiem plastycznym, odczytywanym od pierwszego wejrzenia przez świat chrześcijańskiej Europy. Pieczęcią wielkiej wartości artystycznej, związaną na zawsze z osobą genialnego Norymberczyka. Literactwo stanowiło dla Dürera osobny przedmiot refleksji geometrycznej i filozoficznej, ponieważ znaki graficzne budują wyższą całość języka, a poprzez język wyraża się także niewyrażalne, tzn. niepojęte dla nas dzieło – Objawienia, Narodzenia i Zmartwychwstania. W dwu, trzech literach może być ukryta najgłębsza, uniwersalna modlitwa łacińska, jak w znanym skrócie rzymskim D.O.M. (= *Deo Optimo Maximo* – „Bogu Najwyższemu Najlepszeemu”), co jednocześnie jest akrostychem, wskazującym, że tylko w Stwórcy każdy człowiek ma najpewniejszą siedzibę, mieszkanie (łac. *domus* – „dom”), wieczny odpoczynek. Skrót D.O.M. znamy z twórczości Mickiewicza i ze zwykłych, prywatnych epitafiów w kościołach czy na cmentarzach.

Cykl czternastu grafik *Apocalypsis cum figuris* stworzył Dürer stunkowo młody, zaledwie dwudziestosiedmioletni, stojący już jednak u szczytu swych możliwości artystycznych. W drzeworytach używa z konieczności tylko dwu kolorów, bieli i czerni, a mimo to – jak zauważa z najwyższym podziwem Erazm z Rotterdamu – potrafi „czarnymi liniami” przedstawić wszystko: „światło, cień, blask, wypukłości i wklęsłości”³. W stosunku do wcześniejszego drzeworytnictwa niemieckiego *Apokalipsa...* okazuje się dziełem rozwiniętym do maestrii – od topornych, niemal dziecięcych prób poprzedników (dość wspomnieć europejskie drzeworytnictwo ludowe!) artysta wnosi się na poziom najwyższych umiejętności snycerskich, podziwianych do dzisiaj i przez publiczność, i przez profesjonalistów. Wyznacza pułap osiągalny w każdym pokoleniu tylko dla najlepszych. Z rylcem w ręku osiąga mistrzostwo rysunku i perspektywy.

³ Cyt. za: J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956, s. 18. Opinię tę przytacza Erwin Panofsky, „*Nebulae in Pariete*”. *Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” 1951, XIV, s. 34–41.

Widać, że Dürer nie zmarnował młodzieńczych doświadczeń w warsztacie złotniczym, w którym – z woli rodziców – przysposabiał się początkowo do rzemieślniczego i dochodowego zawodu. Złoto jest metalem wysoce szlachetnym, poddaje się jednakowoż rylcowi stalowemu i pozwala stosować subtelne rozwiązania rytownicze: cienką jak włos, „żyjącą” niemal i gibką kreskę. Młodzieniec nie zapomniał o trudnych latach terminowania u majstrów złotnictwa. Klocki drewniane, służące jako klisze do druku *Apocalypsis cum figuris*, przygotowywał z precyzją, jakiej dotąd nie znała światowa sztuka snycerska, przynajmniej na kontynencie europejskim.

Dürer, żyjąc na granicy dwóch wielkich epok, gotyku i renesansu, przeniósł w nowe czasy niemal wszystkie istotne doświadczenia religijne i artystyczne Średniowiecza. Po inspiracje „modernistyczne” jeździł, a raczej chadzał, do Włoch, przywożąc stamtąd w swej tece rysunkowej i malarskiej własne arcydzieła „podróżne”, akwarele czy szkice piórkiem. Jednak w przypadku *Apocalypsis...* zwrócił się instynktownie do wielkich osiągnięć sztuki północnej. Epoka głębokiej wiary rozkwitała w piętnastym stuleciu. Pełno tu jednak było konfliktów, wewnętrznych napięć, nieuleczalnego rozdarcia, które towarzyszy ludzkiej egzystencji.

Data roku 1500 znaczyła dla ówczesnego świata tyle mniej więcej, co rok 2000 dla naszej współczesnej epoki. Artysta wiedział, że cały świat chrześcijański poddawany jest ciężkim próbom: od wschodu nieustannie zagrażają Tatarzy, a za nimi inne plemiona azjatyckie (widać stroje i broń wschodnią w wizerunku *Czterech jeźdźców Apokalipsy*); co pewien czas wybuchają straszliwe epidemie, dziesiątkujące populację gęsto zabudowanych i mało higienicznych miast; toczą się wciąż pomiędzy ludami Europy bratobójcze wojny. Cywilizacja chrześcijańska w każdej epoce winna pamiętać o najdziwniejszej, najbardziej poetyckiej i symbolicznej księdze Nowego Testamentu – o *Apokalipsie św. Jana Apostoła*. Tę właśnie wizjonerską narrację Dürer przestudiował z najwyższą uwagą, pamiętając, że już druga połowa tysiąclecia, rok 1501, przynieść może narodom wiele nowych, tragicznych doświadczeń.

Apocalypsis cum figuris – najwybitniejszy cykl eschatologiczny Europy – odbijano z kliszy drewnianej dopóty, dopóki nie zatraciła wyrazistości rysunku. Wówczas można było sporządzić kopię pierwowzoru i drukować następne serie odbitek (przeważnie ok. 100 z jednego klocka). Przypuszcza się, że Dürer wykorzystywał znakomitą organizację rzemiosła cechowego – w swej pracowni przygotowywał szkic drzeworytu, własnoręcznie nanosił rysunek na pierwszy klocek drewnia-

ny, kopie zlecał zapewne swym czeladnikom lub majstrom, mającym szczególne uzdolnienia snycerskie. Stalowe bowiem ostrze prowadzić trzeba nieomylnie, płaszczyzna drewniana może być zarysowana tylko raz. W owym czasie nie było środków technicznych, aby korygować ewentualne pomyłki snycerskie. Zepsuty klocek drewniany nie nadawał się do dalszej obróbki.

Poszczególne drzeworyty *Apocalypsis cum figuris* dotyczą kolejnych sekwencji tekstu biblijnego, więc do każdego wizerunku znajdujemy odpowiedni ustęp u św. Jana Apostoła. Ponieważ teka graficzna zawiera luźne odbitki na dość sztywnym papierze czerpanym, cykl zawsze można ułożyć chronologicznie, wedle rozdziałów *Objawienia św. Jana Apostoła*. Niewątpliwie kompozycja literacka stanowi w tym przypadku podstawę do prezentacji multimedialnej. Należy trzymać się tekstu biblijnego, odnajdując dla każdej grafiki odpowiedni fragment *Apokalipsy*. W przypadku odczytu dla publiczności w Polsce bardzo wskazane jest użycie przekładu z czasów mniej więcej Dürera; we wspomnianych prezentacjach sięgaliśmy do znakomitego tekstu Jakuba Wujka. Nie wykluczone jednak, że jeszcze lepszą wersją staropolską byłyby przekłady starsze od Wujkowych, tzn. *Nowy Testament Szarffenbergera* (Kraków 1556) lub jeszcze lepiej *Biblia Leopolda* (Kraków 1561), zawierająca w materiale językowym polszczyznę jeszcze piętnastowieczną⁴.

Prawdopodobnie artysta rozpowszechniał swe (arcy)dzieło w formie kompletnej teki graficznej, zawierającej ok. 15 obrazów. Być może przewidywał załączenie do drzeworytów odpowiednich fragmentów tekstu biblijnego. Była to w średniowieczu znana praktyka malarska, pojawia się także u mistrza z Norymbergii (np. przy słynnym obrazie Dürera *Czterej Apostołowie*, eksponowanym w Alte Pinakothek w Monachium). Połączenie słowa objawionego i wizerunku graficznego – wykonanego z niewątpliwą maestrią – zrobiło na ówczesnych odbiorcach olbrzymie wrażenie. Czegoś podobnego nie było jeszcze w historii świata chrześcijańskiego: za stosunkowo niewielkie pieniądze można było mieć w swych zbiorach ilustrowaną eschatologię, ściśle wynikającą z werstów Pisma Świętego. Można było drzeworyty Dürera oglądać wielokrotnie, zawsze odkrywając jakieś nowe, zdumiewające szczegóły. Wedle ówczesnych praktyk duchowych czytanie Nowego Testamentu prowadziło najkrótszą drogą do modlitwy i bliskiego związku duszy z Bogiem. Tak więc pomysł artysty na połączenie tworzywa graficznego z tworzywem

⁴ Hasło *Biblie polskie* opracowane przez Redakcję na podstawie materiałów Konrada Górskiego, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, PWN, Warszawa 1984, t. 1, s. 72.

słowa uznać trzeba za działalność poniekąd apostołską. Dürer głosił moc Chrystusa Zmartwychwstałego, przyjmował z pokorą i bojaźnią objawienie przyszłych klęsk ludzkości, spodziewając się wszakże ponownego nadejścia Chrystusa Zwycięskiego, Chrystusa Pankratora, decydującego o losie świata, osądzającego czyny poszczególnych osób i całych społeczeństw.

Cykl *Apocalypsis cum figuris* posiadają w swych zbiorach najważniejsze muzea lub biblioteki świata. Teka Dürerowska zaliczana jest zazwyczaj, z racji wieku i jakości artystycznej, do najcenniejszych zbiorów, a jako „cymelium” udostępniana w oryginale tylko niektórym, uprzywilejowanym czytelnikom (historycy sztuki, historycy kultury, pisarze czy malarze na podstawie osobnych rekomendacji⁵). W połowie lat siedemdziesiątych XX w. przygotowano w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) faksymile (skala 1:1) w starannie opracowanym katalogu⁶. Reprodukcyjne na przezroczach z tego albumu stały się podstawą do prezentacji wizualnej *Apocalypsis cum figuris* dla studentów filologii polskiej KUL, w lubelskim Centrum Kultury (1992), także przy wystąpieniach zagranicznych (RFN, m.in. Greifswald 1999).

Zauważyć trzeba, że drzeworyty Dürera nie tracą swych wartości estetycznych w czasie projekcji na ekran. Nawet przy znacznym powiększeniu zachowują siłę artystycznego wyrazu. Niewątpliwie zaletą staje się użycie tutaj wyłącznie bieli i czerni. Przy współczesnych rzutniakach i ekranach zaostrażających kontrast, powiększone prace Dürera stają się czymś w rodzaju gotyckiego malarstwa naściennego, jakie znamy z niektórych kościołów Małopolski czy Lubelszczyzny. Właśnie w takiej technice powstały, jak określa to sam artysta, „trzy wielkie książki”, trzy fundamentalne cykle graficzne: *Apocalypsis cum figuris*, *Große Passion*, *Marientleben*.

Wymienione jako ostatnie ogniwo *Życie Maryi* ilustruje najważniejsze etapy rozwoju duchowego Najświętszej Panienki. Są tutaj motywy zarówno apokryficzne (w zgodzie z tradycją średniowieczną), jak

⁵ Obecnie większość prac graficznych Dürera obejrzeć można na stronach internetowych. Trzeba jednak pamiętać, że oryginalne drzeworyty *Apocalypsis cum figuris* mają znaczne rozmiary (zbliżone do A3), więc na ekranie monitora nie wszystkie szczegóły są dostrzegalne, całość ulega pomniejszeniu, a skutkiem tego – odczuwalnej „degradacji” estetycznej. W bezpośredniej recepcji drzeworytów ważną rolę odgrywa również papier jako osobliwe tworzywo odbitek drzeworytniczych. Zapośredniczenie komputerowe sprawia m.in. efekt „wygładzenia” grafiki, co zakłóca estetyczną konkretyzację, zgodną z intencją twórcy.

⁶ Ch. Mezentsewa, *Selected Woodcuts form the Collection of the Hermitage*, Leningrad 1976.

i biblijne. *Wielka Pasja* odnosi się do męczeństwa Chrystusa i stanowi propozycję medytowania nad kolejnymi odcinkami Drogi Krzyżowej. W stosunku do nabożeństwa już wówczas znanego, o czternastu stacjach, Dürer proponuje poszerzoną refleksję, wedle jerozolimskiego wzorca *Via Crucis*, gdzie stacji może być nawet dwa razy więcej (wedle tego właśnie modelu skonstruowane zostały w XVII wieku słynne Dróżki w Kalwarii Zebrzydowskiej). Ostatnia, „wielka książka” (czy może raczej „księga”) to właśnie *Apocalypsis*, otwierająca perspektywę na czasy ostateczne i losy rodzaju ludzkiego.

Aby właściwie interpretować kolejne stronicie ostatniego cyklu, trzeba mieć w pamięci przynajmniej dwa, trzy wersety biblijne, zawierające najważniejsze motywy. Najlepiej jednak – i taką metodę zastosowaliśmy w prezentacjach multimedialnych – odczytywać do wyświetlonej grafiki znacznie dłuższy fragment tekstu, ponieważ Dürer łączy w jednym, a więc „równoczesnym” przedstawieniu kilka motywów pojawiających się w narracji wedle porządku linearnego. Widzimy w tym miejscu charakterystyczną nieprzystawalność plastyki i sztuki słowa. W tej ostatniej musi być układ „fazowy” (termin Romana Ingardena), czyli następstwo kolejnych wyrazów i zdań. Inaczej w sztukach plastycznych, gdzie na dwuwymiarowej płaszczyźnie (lub w przestrzeni trójwymiarowej) wszystko dzieje się w jednej jakby chwili.

Problem ten uświadamiano sobie już w starożytności i rozwiązywano w malarstwie nader pomysłowo. Na ikonach Kościoła wschodniego pojawia się bowiem swoista bordiura, zawierająca najważniejsze chwile z biografii portretowanego osobnika (tak poznajemy dziś ikony św. Mikołaja, żywot św. Pawła Apostoła czy innych wielkich postaci chrześcijaństwa). Wokół obrazu biegnie szlak zgrabnych miniatur, natomiast środkowa część płaszczyzny poświęcona zostaje najważniejszemu ujęciu portretowemu. Tę samą metodą stosowano także w Europie Zachodniej. Wkrótce po śmierci św. Franciszka z Asyżu (†1226) pojawiły się – przeważnie anonimowe – przedstawienia (jeszcze na desce, nie na płótnie), dokumentujące wedle legend zakonnych chwalebne dokonania błogosławionego Biedaczyny⁷. Trzy wielkie księgi Dürera czytamy zatem stronica po stronicie, osiągając w medytacji religijnej ten sam efekt chronometryczny: z kilkunastu „statycznych” przedstawień wyłania się

⁷ Godna uwagi jest „włoska” sala monachijskiej Alte Pinakothek z obrazami doskonale ilustrującymi duchowość Biedaczyny, np. zaślubiny z Panią Biedą, kazania do zwierząt i ludzi, modlitwę mistyczną na Górze Alverno, post świętomichalski św. Franciszka, kapitułę rogoży itd.

żywa, „kinematyczna” narracja o sprawach najważniejszych wedle myślenia teologicznego.

Przykładem niech będzie wizja siedmiu płonących lichtarzy, *Die Vision der sieben Fackeln mit Feuer*, drzeworyt powstały ok. 1497–1498, z cyklu *Apocalypse* (III), format 39,5 x 28,7 cm, po raz pierwszy opublikowany w 1498. Czytamy wedle przekładu Jakuba Wujka SI wstępne sekwencje *Objawienia błogosławionego Jana Apostoła*, roz. 1, wybrane wersety:

3. Błogosławiony, który czyta i słucha słów proroctwa tego i zachowywa to, co w niem jest napisano: albowiem czas jest blisko.
9. Ja Jan, wasz brat i uczestnik ucisku, i w królestwie, i w cierpliwości w Chrystusie Jezusie, byłem na wyspie, którą zowią Patmos, dla słowa Bożego i świadectwa Jezusa.
10. Byłem w duchu w dzień Pański i słyszałem głos za sobą wielki jako trąby.
12. I obróciłem się, abym obaczył głos, który mówił ze mną. A obróciwszy się, ujrzałem siedm lichtarzów złotych:
13. A w pośrodku siedmi lichtarzów złotych podobnego Synowi Człowieczemu, obleczonego w długą szatę i przepasanego u piersi pasem złotym.
14. A głowa jego i włosy były białe, jako wełna biała i jako śnieg, a oczy jego jako płomień ognia.
15. A nogi jego podobne mosiądźowi, jakoby w piecu rozpalonemu, a głos jego jako głos wiela wód.
16. A miał w swej prawej ręce siedm gwiazd, a z ust jego miecz z obu stron ostry wychodził: a oblicze jego jako słońce świeci w swej mocy.
17. A gdym go ujrzał, upadłem do nóg jego jako martwy. I włożył prawą rękę swoją na mię, mówiąc: Nie bój się! Jam jest pierwszy i ostateczny!
18. I żywy, i byłem umarły, a oto jestem żywiący na wieki wieków i mam klucze śmierci i piekła.
19. Napisz tego, coś widział, i co jest, co się dzieć ma napotem:
20. Tajemnicę siedmi gwiazd, któreś widział w prawej ręce mojej, i siedm lichtarzów złotych. Siedm gwiazd są Aniołowie siedmi kościołów, a siedm lichtarzów są siedm kościołów⁸.

Oczywiście tekstu tak długiego Dürer nie byłby w stanie wykaligrować gotykiem i zamieścić pod grafiką albo na jej odwrocie. Wybrałby zapewne tylko dwa wersety (1, 12–13). We fragmencie Pisma Świętego

⁸ *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. dr. Jakuba Wujka, dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z roku 1599, potwierdzonej przez Świętą Stolicę Apostolską i J.W. księdza Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i Poznańskiego, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa b.r.w. [ok. 1971].

ważne jest każde, nawet pojedyncze słowo, a poprzez kolejne wersety określony zostaje narrator Objawienia, a zarazem „uczestnik” niepojętych zdarzeń (forma staropolska tego rzeczownika wyraźnie wskazuje na kogoś, kto ma swoją „część” i w utrapieniach, w tryumfie, czyli „królestwie”). Określono dokładnie miejsce wizji, choć dla przeciętnego odbiorcy w Europie – i wówczas, i w wieku XXI – „wyspa Patmos” pozostaje obiektem geograficznym nieznanym, trudnym też do konkretyzacji. Prawdopodobnie sam Dürer nigdy Patmos nie oglądał, więc przedstawiał tło wedle sił swej – niemałej skądinąd – wyobraźni.

W wersecie 20. czytamy pouczającą autointerpretację, pochodzącą jakby wprost od Ducha Świętego (można bowiem przyjąć, że *Objawienie* jest wielkim tekstem pneumatologicznym; w tym kierunku szła egzegeza znakomitego Benedyktyna z Tyńca, o. Augustyna Jankowskiego OSB, redaktora naczelnego Biblii Tysiąclecia, który w latach 70. i 80. XX stulecia poświęcał *Apokalipsie* osobne seminaria biblijne). „Złote lichtarze” mogły być w starożytności ozdobnymi lampkami oliwnymi i tak właśnie przedstawia je Dürer; dzięki metalowi jest to światło spotęgowane szlachetnością kruszcu, blask zwielokrotniony. Wedle uzasadnionych wierzeń starożytnych, pierwotne gminy chrześcijańskie cieszyły się wstawienictwem swych własnych (arch)Aniołów Opiekuńczych, podobnie jak każdy poszczególny człowiek ma swego – od tradycji mozaistycznej począwszy – Anioła Stróża. W wersecie 1, 11 św. Jan wylicza siedem kościołów w Azji Mniejszej, reprezentujących jakby „całość” młodego chrześcijaństwa w Azji Mniejszej (symbolika liczby 7): Efez, Smyrnę, Pergam, Tiatrę, Sard, Filadelfię, Laodyceę.

Pomiędzy siedmioma lichtarzami zjawia się Ktoś przypominający „Syna Człowieczego”. Podobieństwo oczywiste dla św. Jana, ukochanego ucznia Chrystusa. Niemniej rzecz dotyczy wizji Zmartwychwstałego, pojawiającego się w Majestacie, a zatem po części onieśmiałającego. Dla oczu doczesnych Ciało Uwielbione wydaje się nieopisywalne. „Długa szata” oznaczać może dostojeństwo, by tak rzec tautologicznie, „bogactwo Boga” oraz równoczesną Jego tajemnicę, będącą w istocie tajemnicą Trójcy Przenajświętszej. Podobną funkcję ma „złoty pas” – oznacza wywyższenie, władzę, ale równocześnie i zagadkę Zmartwychwstałego.

Jak się wspomniano, możliwości kolorystyczne drzeworytu czarno-białego są bardzo ograniczone. Artysta może zaledwie sugerować świetlistość wizji czy barwy przyrody. Nogi Chrystusa są „podobne mosiądzowi”, stanowią twardą i pewną podporę. Przestrzeń akustyczna wizerunku wydaje się olbrzymia, skoro „głos jego jako głos wielu wód”

– tak grzmiały największe wodospady albo morze w czasie sztormu. Jak widać, tylko porównania kosmiczne oddają w jakimś stopniu potęgę Chrystusa Pantokratora. Bo i twarz Jego porównuje się do słońca, zaś słowa do przenikliwego miecza, obustronnie wyostrzonego, otwierającego tkankę ciała aż do kości, aż do nerek. Nie dziwi zatem, że narrator jako świadek nie wytrzymuje ciężaru wizji: „upadłem do nóg jego jako martwy”.

Wydarzenia apokaliptyczne są wlane z zewnątrz, z góry, stąd wieloznaczne określenie „byłem w duchu w dzień Pański”, co oznaczać może albo otrzymane, szczególne łaski wizyjne i akustyczne, albo stan psychiczny narratora, przeżywającego wszystko tylko „wewnętrznie”, na planie mistycznym. Istotna informacja „słyszałem głos za sobą wielki jako trąby” każe dzisiejszemu interpretatorowi dopasować do cyklu *Apocalypsis cum figuris* jakąś muzykę. Jeśli nawet genialny Norymberczyk potrafił znaleźć sposób na uwiecznienie w drzeworycie ruchu ciała, blasku wody, upływu czasu, o tyle mógł zaledwie sygnalizować pasmo dźwiękowe – dzięki wizerunkom instrumentów. Bodaj najważniejszym w cyklu graficznym jest trąba, trzymana przez anioły i ogłaszająca ostateczne sprawy świata. Wedle egzegezy żydowskiej to instrument święty, towarzyszący Mocy Boga (np. przy zburzeniu miasta Jerycho, stąd biblijny epitet „trąba jerychońska”), używany przez aniołów i Wyższe Moce niebieskie. W cyklu graficznym Dürera odgrywa istotną rolę i stanowi wystarczający powód, bo przejść do krainy muzyki, co uczynimy niebawem.

Okazuje się, że w dziejach kultury niemieckiej utwór taki powstał równo trzysta lat po Dürerze pod piórem Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jak wiadomo, ostatnie wielkie dzieło zapisywane było jesienią 1791 roku przez bardzo już chorego kompozytora. Niemniej oratoryjne *opus magnum*, *Requiem* KV 620 – co prawda nie ukończone przez arcymistrza, dopełnione przez ucznia – należy dziś do repertuaru najwybitniejszych centrów muzycznych świata. Właśnie dwie pierwsze części stanowią w prezentacji multimedialnej istotne, współdramatyczne tło dźwiękowe cyklu Dürerowskiego, harmonizując doskonale z treścią zdarzeń.

Z uwagi na konflikt słowa mówionego i muzyki, w naszej prezentacji zachowaliśmy kolejność następującą: najpierw pokaz grafik *Apocalypsis* na ekranie z równoczesnym odczytaniem stosownych wersetów biblijnych oraz dołączeniem zwięzłego komentarza filologiczno-egzegetycznego. Po ukończeniu seansu „obraz-słowo” zostaje dopiero, jako część finalna, zaprezentowane ujęcie jakby „filmowe”, tzn. od początku

wyświetlone są na ekranie kolejne drzeworyty, wcześniej skomentowane, tym razem wyłącznie z „tłem” muzyki Mozarta. Słowo milknie, przebiega natomiast mimowolna medytacja eschatologiczna. Dochodzi przy tym do kulminacji estetycznej, bowiem zdania świętego tekstu i komentarza jeszcze żyją w pamięci widowni, arcydzieło literatury biblijnej trwa w „powidoku” (jakby powiedział Strzebiński), a na świeże wrażenia nakłada się – w zupełnie innym wymiarze dźwiękowym – arcydzieło muzyki „ilustrujące” arcydzieło grafiki. Tego rodzaju montaż quasi-filmowy można było zrobić tylko na podstawie wielkich osiągnięć sztuki niemieckiej. Wydaje się, że w dorobku innych narodów Europy czy świata nie ma arcydzieł tej miary i tak przejmującej – w istocie ponadczasowej – ekspresji.

Z Dürerowskiego cyklu *Apokalypsis* jeszcze za życia artysty wyodrębnił się i usamodzielniał wizerunek (podobnego formatu jak poprzedni) *Czterech jeźdźców Apokalipsy*⁹. Od XVI stulecia, przez 500 lat, do naszych dni, właśnie ta grafika – o niewiarygodnej dynamice i grozie przedstawienia – stała się dla kolejnych pokoleń ostrzeżeniem przed klęską wojny, która zawsze niesie najcięższe grzechy: bratobójstwo, gwałt, grabież i zdziczenie. Nawet wojna obronna, dopuszczana przecież przez św. Tomasza z Akwinu jako środek przeciw agresji i pysze ludzkiej, zostaje przez Dürera zakwestionowana. Oto stosowny fragment Pisma Świętego w przekładzie ks. Jakuba Wujka (Ap 6, 1-8); zachowujemy osobiowości ówczesnej ortografii:

1. I widziałem, iż otworzył Baranek jedną z siedmi pieczęci, i słyszałem jedno z czterech zwierząt mówiące, jakoby głos gromu: Chódź, a patrzaj!
2. I widziałem, a oto koń biały, a który na nim siedział, miał łuk: i dano mu koronę, i wyszedł zwyciężając, aby zwyciężył.
3. A otworzył wtórą pieczęć, słyszałem wtóre zwierzę mówiące: Chódź, a patrzaj!

⁹Nota bene oryginalna odbitka *Vier Ritter de Apokalypse* została zakupiona w 1945 do zbiorów Ermitażu w sklepie antykwarycznym. Oryginały grafik Dürera można do dziś znaleźć, a nawet nabyć, w zupełnie nieprzewidywalnych miejscach. Wedle opowiadania pewnego Anglika (nazwisko znane, zachowuję w swym archiwum) w starej szkole angielskiej, w połowie XX stulecia, uczniowie grali na korytarzu w piłkę, oczywiście wbrew regulaminowi szacownej placówki, zrzucając niechcący ramki z reprodukcjami. Szkło strzaskane, drewno połamane, ale obrazy wyjęto prawie nie uszkodzone. Uczniów ukarano następująco: na ich koszt zarządzono naprawę ekspozycji, a przy okazji ekspertyzę naukową. Ku zdumieniu historyków sztuki okazało się, że w licealnym korytarzu przez kilka wieków ekspozowano – bez żadnych zabezpieczeń – bezcenne odbitki drzeworytów, tłoczone w warsztacie Dürera na papierze, którego nikt nie potrafiłby podrobić.

4. I wyszedł drugi koń rydzy; a który na nim siedział, dano mu jest, aby odjął pokój z ziemie, a iżby jedni drugie zabijali, i dano mu miecz wielki.
5. A gdy otworzył trzecią pieczęć, slyszałem trzecie zwierzę, mówiące: Chódź, a patrzaj! A oto koń wrony; a który na nim siedział, miał szalę w ręce swojej.
6. I slyszałem jakoby głos w pośrodku czworga zwierząt mówiących: Miarka pszenice za grosz, a trzy miarki jęczmienia za grosz, a nie szkódź oliwie i winu.
7. A gdy otworzył czwartą pieczęć, slyszałem głos czwartego zwierzęcia mówiącego: Chódź, a patrzaj!
8. A oto koń bładny, a który siedział na nim, imię jemu Śmierć, a piekło szło za nim, i dana mu jest moc nad czterema częściami ziemi, zabijając mieczem, głodem i śmiercią, i przez bestye ziemskie¹⁰.

W tekście *Objawienia* Janowego dochodzi stopniowo do głosu Chrystus Zwycięski, zmartwychwstały (jak nikt w dziejach ludzkości) i dzierżący w rękę dzieje doczesne i zarazem wieczność. Jako Baranek otwierać może najtajniejsze pieczęcie wyroków Bożych, czyli ukazywać ludzkości klęski możliwe, ale niekonieczne. Wszelkie zło sprowadzane jest na Ziemię przez samych ludzi – rodzaj marny, ale zasługujący na współczucie. Wezwanie refreniczne „chódź, a patrzaj!” oznaczałoby w dzisiejszej polszczyźnie: „przyjdź, uważnie obserwuj, co Bóg ma ci do pokazania i do powiedzenia”. Istotne są dwa składniki poniekąd przeciwstawne: ruch docelowy („chódź!”) przy jednoczesnej skupionej i jakby zatrzymanej uwadze („patrzaj”).

Apostrofa skierowana jest bezpośrednio do św. Jana Ewangelisty, narratora-bohatera *Apokalipsy*, a w drugiej instancji odbiorczej – do czytelnika *Objawienia*, medytującego nad kartami Pisma Świętego. W tej sytuacji znajdował się również sam Dürer u schyłku XV stulecia i z takiego samego stanowiska obserwuje *Apocalypsis cum figuris* piszący te słowa, przyglądający się rycinie z czterema jeźdźcami. Pamiętać jednak trzeba o swoistym przywileju artysty, traktowanym serio: przez cykl graficzny przewija się postać Anioła, prowadzącego św. Jana-narratora; z Ewangelistą Dürer zdaje się utożsamiać nie tylko duchowo, lecz i pod względem fizycznym.

W każdym razie ponad głowami czterech jeźdźców unosi się wysłannik Boga, pogodnie polatujący, błogosławiący prawą dłonią, jakby nieszczęścia ludzkie stanowiły konieczny składnik doczesnej historii (tutaj Zbigniew Herbert znalazłby motyw do swej angelologii poetyckiej,

¹⁰ Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu..., Ap 6, 1–8.

wszak czterej jeźdźcy staną niebawem *U wrót doliny*). Anioł ów zdaje się osłaniać Jana-Dürera, otwierać przed nim dalsze, spokojne horyzonty...

Kompozycja grafiki jest przemyślna – postacie jeźdźców ustawiono ukośnie, po przekątnej. Trzej pierwsi ukazani zostali na koniach akurat skaczących. Na rumakach odżywionych, bojowych i dostrzegalnie podkutych. Stąd efekt zatrzymanego ruchu, wielkiego rozpędu i skutecznego natarcia, a nawet miażdżenia ciał ludzkich. Artysta sytuje jeźdźców inaczej niż tekst biblijny: dwaj pierwsi wojownicy są na dalszym planie, jakby w głębi krajobrazu, przesunięci do tła. Zwraca uwagę charakterystyka poprzez ubiór. Dürer w przedstawieniu dwóch rycerzy odchodzi od uniwersalizmu i ahistoryzmu *Apokalipsy*, wyraźnie wskazując na Tatarów, którzy od XIII stulecia stanowili najpoważniejsze zagrożenie chrześcijańskiej Europy.

Czytelnik z obszaru Polski południowej, szczególnie krakowianin, rozpoznaje w obu jeźdźcach znajome stroje i atrybuty. W zwyczajach krakowskich zachował się Lajkonik – dziś całkowicie obłaskawiony i sprowadzony do poziomu zabawy odpustowej. Dla krakowian wieków średnich kostium wschodni oznaczał początkowo klęskę tatarską: od ognia, łuku i miecza. Łucznicy tatarscy słynęli z celności i dalekosiężności (ich najlepszy „snajper” miał, wedle legend krakowskich, uśmiercić strażaka na Wieży Mariackiej). W Polsce średniowiecznej najeźdźców mongolskich z jednej strony, co zrozumiałe, lękano się i panicznie przed nimi uciekano (motyw paru legend krakowskich, np. o Panieńskich Skałach). Z drugiej wszakże strony uznawano sprawność wojskową zagonów tatarskich, zręczność taktyki, wytrzymałość i skuteczność walki.

To zapewne przyczyna swoistej asymilacji pierwiastka tatarskiego w polskiej kulturze szlacheckiej: do użycia weszły stroje paradne i codzienne, słownictwo wojskowe. Nie mówiąc już o tym, że wielu jeńców osadzono na wsi, zmuszając do osiadłego życia rolniczego. Efektem była polonizacja wielu rodów tatarskich (pamięć o tym żywa jest jeszcze za czasów Mickiewicza, a motywy tatarskie pojawiają się w *Panu Tadeuszu*).

Postać pierwsza od góry, na białym koniu, weszła do języków wielu narodów chrześcijańskich, a Polski przede wszystkim. W latach zaborów, a potem w czasie II wojny światowej i pod okupacją komunistyczną oczekiwano wyzwoliciela (dla wielu Polaków w latach czterdziestych XX w. miał to być wybawiciel konkretny, gen. Władysław Anders). Wedle *Apokalipsy* tylko ten jeździec obdarzony jest „koroną”, która symbolizuje już w starożytności suwerenność, tryumf, władzę pomazańca. Narrator biblijny używa tutaj charakterystycznego dla mentalności

hebrajskiej pleonazmu: „wyszedł zwyciężając, aby zwyciężyć!”. Napina przy tym łuk zacnej roboty, broń cichą i skuteczną, stosowaną w wojsku aż do schyłku XVIII stulecia (potem już tylko w sporcie).

Drugi jeździec Apokalipsy, na koniu „rydzym” (dziś byśmy powiedzieli raczej „na kasztanie”¹¹), sieje pomiędzy ludźmi niepokój, prowadząc do zwad, kłótni i wojen. Rycerzowi temu przypisano atrybut śmiercionośny, „miecz wielki”, który w czasach Dürera stanowił broń straszliwą i powszechnie jeszcze używaną. Na wstępie *Apokalipsy* mowa była o „mieczu słowa”, będącym w istocie bronią ewangeliczną, zabijającą wprawdzie kłamstwo, lecz zawsze oszczędzającą człowieka. Tutaj jest to miecz zagłady sprawiający, że „jedni drugie zabijali”. Tak więc ów jeździec Kainowy ucieleśnia moce zniszczenia, bratobójstwa i bezwzględności.

Graficznym symbolem ofensywności wydają się potężne nogi końskie, podkute i tratujące wszystko po drodze (notabene w czasach Dürera konie bojowe były przyuczane do jazdy agresywnej, miażdżenia upadłych przeciwników). Widzimy zatem, jak Norymberczyk wierny pozostaje obserwacjom realistycznym i duchowi swoich czasów.

Trzeci jeździec Apokalipsy dosiada „konia wronego”, czyli maści czarnej. Jeśli uwzględnimy symbolikę barw biblijnych, rycerz ów obwieszcza szczególną klęskę, wynikłą z działań wojennych: upada rolnictwo, szerzy się głód, ludzie przestają się zajmować ziemiopłodami, a całą energię lokują w niszczeniu „obcych” i „wrogów”. Wystarczy znaleźć odpowiednie słowa, aby uzasadniać mordowanie „przeciwników”, a nawet eksterminację całych wspólnot (Stary Testament daje na to przekonujące dowody historyczne). I tutaj ukryta myśl artysty wydaje się pacyfistyczna...

W wersecie tym przytoczono ceny ziarna z okresu pokoju: „miarka pszenice za grosz, a trzy miarki jęczmienia za grosz”. Oznacza to w skali bezwzględnej, że pszenica jest ziarnem trzykrotnie cenniejszym niż jęczmień (i tak pozostaje do dziś, po dwóch tysiącach lat). Dokładne oznaczenie „miarki” jest niełatwe dla archeologii biblijnej, ponieważ wzorzec ten zmieniał się wraz z szerokością geograficzną. Natomiast „grosz” został wprowadzony przez Wujka w wyraźnym nawiązaniu do szesnastowiecznego, jagiellońskiego systemu monetarnego¹².

¹¹ O. Augustyn Jankowski OSB daje przekład filologicznie wierny, lecz nie mieszczący się w słownictwie hipologicznym: „koń barwy ognia” (BT).

¹² Por. szczegółowe dane w zestawieniu *System monetarny i stopa mennicza za Zygmunta I Starego (1526–1548)* w monografii Józefa Andrzeja Szwaagrzyka, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław 1990, s. 109–113.

Głos boski napomina słuchacza: „nie szkodź oliwie i winu”. W basenie Morza Śródziemnego rozkaz ten ma sens jednoznaczny: nie wolno niszczyć podstawy wyżywienia. Do dziś spożywa się tam, popijając winem, delikatny chleb pszeniczny maczany w oliwie. Jednak wojna, grabież, łupiestwo i pożoga sprawiają, że w pierwszym rządzie zamiera rolnictwo. Kto więc wszczyna wojnę, godzi w biologiczne przetrwanie poszczególnych osób i całych społeczności.

Wreszcie jeździec czwarty, na koniu bladym (zapewne siwku), podąży z kosą, jako Śmierć, otwierająca przed ludźmi „piekło”. Ostatni rzeczownik jest wieloznaczny, np. u Słowian i niektórych narodów germańskich oznacza „smołę”, zaś w językach starożytności „otchłań, krainę zmarłych, Hades”. Dürer skłania się ku interpretacji średniowiecznej, gdzie piekło rozumiano jako przestrzeń zła aktywnego, uosobionego w diabłach, z premedytacją o satysfakcją niszczących wszelkie dobro jednostkowe i wspólne.

Tym razem to szkapa wychudzona, zaniedbana i niepodkuta. Koń tak sponiewierany, jak wielkopańskie zwierzęta maltretowane podczas wojen chłopskich w Niemczech czy Austrii. Nie ma oczywiście uprzęży, lecz do uzdy przywiązano pospolity powróż. Motyw oczywiście średniowieczny służy artyście do przekazania myśli w istocie pacyfistycznej: kto wznieca wojnę, musi liczyć się z jej niekontrolowanymi skutkami niszczącymi, dotykającymi także zwycięzców. Dlatego agresorzy odsunięci zostali na drugi plan, zaś ślepy jeździec z wagą (fatum wojenne) i Śmierć wysuwają się na środek kompozycji, zajmując plan pierwszorzędny. Warto pamiętać, że epidemie za czasów Dürera pustoszyły Europę, dziesiątkując ludność przede wszystkim miast, gdzie utrzymanie higieny było najtrudniejsze, a profilaktyka czysto intuicyjna (pisał o tym ostatnio ks. Jan Kracik). Czwarty jeździec Apokalipsy, postać odrażająca, wiąże się ściśle z rzeczywistością: „modelem” dla grafika stały się zwłoki ofiar epidemii, nierzadko zalegające na jezdniach, bo nie nadążano z uprzątaniem zwłok.

Dopiero po dłuższej chwili współczesny obserwator grafiki dostrzeżga dolny, lewy róg, w którym otwiera się czeluść piekiel, przedstawiona w formie imaginacyjnego smoka – motywu groteskowego, po który Dürer sięgał chętnie i często, bawiąc się materiałem plastycznym. Myśl jest taka, że z wojen ludzkich największy pożytek wynosi szatan, będący ojcem kłamstwa i zniszczenia. W postawie wybitnych duchownych, np. ks. Jana Zieja, myśl wymieniona stała się podstawą do upowszechniania chrześcijańskiego pacyfizmu przez całe życie kapłańskie.

Apokalipsa św. Jana, mimo grozy i scen okrutnych, nie jest przecież utworem do końca pesymistycznym. Ludzkość znajduje na swej drodze skutecznych sojuszników, zdaje się mówić artysta w kolejnych sekwencjach swego cyklu graficznego. Otóż pojawia się Niewiasta brzemienna, mająca zrodzić Dziecię, osłaniana przez aniołów i Moc Najwyższego. To postać węzłowa w przekazie biblijnym, interpretowana, jak wiadomo, zazwyczaj jednoznacznie: jako wizerunek Matki Najświętszej. Skoro zaś Chrystus dostąpi wieczności jako zmartwychwstały, okaże się – Baranek Boży – szczególnym wsparciem rodzaju ludzkiego. W Baranku Eucharystycznym znajdują pociechę i pokrzepienie kolejne pokolenia chrześcijan. Dlatego parę grafik cyklu poświęcono tajemnicom Najświętszego Sakramentu. W sztuce średniowiecza postępowano tak często. Z XIII stulecia wywodzi się kult Hostii, żywy do dziś jako nabożeństwo adoracji Najświętszego Sakramentu, ugruntowany teologicznie przez św. Tomasza z Akwinu.

Oryginalność Dürera polega m.in. na tym, że z istnienia Eucharystii wyprowadza daleko idące wnioski historiozoficzne. Radykalizm Norymberczyka idzie nawet dalej, to właściwie perspektywa eschatologiczna. Przypatrzmy się ostatniej rycinie wielkiego cyklu graficznego, który można by porównać do arcydzieł symfoniki światowej. Pojawia się rozwiązanie zatytułowane *Anioł z kluczem czeluści* (ok. 1496–1497), stanowiące rewelacyjną codę całości, jakiś niewyobrażalny akord, obejmujący tonacje tragiczne i radosne *Apocalypsis cum figuris*. Anioł Przewodnik stoi ze św. Janem na wzgórzu w pobliżu miasta niebieskiego, w którym widzowie – już za życia Mistrza – bez trudu rozpoznawali sylwetkę jego miasta rodzinnego, Norymbergii.

Otóż właśnie ona staje się ucieleśnieniem Jeruzalem Wieczystej, gdzie spotykają się rzesze zbawionych, powołanych ku Bogu ze wszystkich narodów i wszystkich zakątków Ziemi. Niebo zostaje zwinięte jako zwój księgi, zamykają się losy rodzaju ludzkiego, lecz nie przemija szczęście milionów w Mieście Zbawionych. Światłem tego grodu okazuje się sam Bóg. Są tam bramy strzeżone przez aniołów, co staje się właściwie zbyteczne, skoro Szatan i wszyscy jego słudzy zostają zamknięci na wieki w czeluści, do której prowadzi wąski właz, zamykany hermetyczną wręcz klapą. Oznaczać to może jedno: kończy się historia, zło usunięto z Kosmosu, klucz do tajemnicy, by tak rzec, malologicznej spocznie w ręku Boga. Zresztą i wysłaniec zdaje się godny zaufania.

Dzisiejszy czytelnik, medytujący nad *Apocalypsis cum figuris*, z weschnięciem ulgi zamyka świetną tekę drzeworytniczą. Albrecht Noricus

pozostawia na wieczność – kwitnące zagajniki, łąki, poszczególne drzewa, a nawet rozległe, górskie lasy. Pozwala ptakom unosić się ponad Miastem Żyjących. Oto właśnie chmara (szpaków? gołębi? może nawet gawronów) polatuje swobodnie w przestworzu. Nie ma tam jednak aniołów. Stąpają twardo po ziemi: jeden pilnuje bramy, drugi objaśnia Jana Ewangelistę, trzeci – najdosłowniejszy – ściska prawą dłoń wielki, misternie profilowany klucz. Pomniejsze klucze gotyckie dyndają na żelaznym kółku, już na dobrą sprawę nieprzydatne na nic. Skoro Zły w otchłani, wszystkie zamki zbyteczne.

Andrzej Sulikowski

***Apocalypsis cum figuris* by Albrecht Dürer.
A Multi-media Intepretation**

The sketch is devoted to the works of Albrecht Dürer, in particular to his series of fourteen graphics *Apocalypsis cum figuris*. Particular woodcuts of this most outstanding eschatological cycle in European art are linked to the sequences of the Biblical text, which means, that every image can be associated with a particular fragment of St John's *Revelation*. Hence one can see the opportunity of presenting the cycle in the way that unites the graphic and literary elements, and evokes the musical context – in particular the first two parts of Mozart's *opus magnum* – The *Requiem* KV 620 oratorio – which perfectly harmonizes with the events presented in the woodcuts. Such a combination of images, words and music opens up new interpretative opportunities.