

Teksty Drugie 2009, 1-2, s. 57-76



# Początek Judasza.

Jan Kordys

## Jan KORDYS

### Pocałunek Judasza<sup>1</sup>

|

Co to znaczy m a l o w a ć h i s t o r i ę (świętą), opowiadać w obrazach o życiu i śmierci Jezusa, o Dobrej Nowinie? Jawne lub skryte reguły geometrii warunkują projekcję przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyznę, historia zaś wprowadza czas, w który wpisuje się reprezentacja ikoniczna zgodnie z regułami opowiadania. Należy badać mechanizmy przekładu semantyki i składni, opisać pragmatykę i pozycję widza, odsłonić relacje między postaciami, uczucia je łączące, więź lub zerwanie. Analiza winna ukazać narrację w formie wizualnej, gdy sfera przedstawiona staje się reprezentacją wspólną dla odbiorców, „widzialną strukturą przestrzeni wyobraźniowej”<sup>2</sup>.

Wchodzimy do Kaplicy Santa Maria dell’Arena w Padwie. Jej ściany pokrywają freski Giotto di Bondone (1267-1337), które Max Dvořák uznał za jedno z najbardziej zdumiewających dzieł sztuki poantycznej<sup>3</sup>. Realizację projektu rozpoczęto

---

<sup>1</sup> Wcześniej tekst został opublikowany w skróconej wersji angielskiej: Jan Kordys *The Kiss of Judas*, w: *Words and Images. Iconicity of the Text*, ed. by T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Sofia 2008, s. 247-269.

<sup>2</sup> M.-J. Mondzain *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996, s. 191.

<sup>3</sup> Rozważania o kaplicy Scrovegnich pod znaczącym tytułem *Nova Ewangelia* otwierają cykl wykładów Dvořáka poświęconych sztuce włoskiego Renesansu (M. Dvořák *Geschichte der italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, Band 1: *Das XIV und XV Jahrhundert*, R. Piper & Ko, München 1927 (zob. *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wyb. i posłowie L. Kalinowski, PWN, Warszawa 1974, s. 254-300).

w roku 1303, ukończono przed poświęceniem budowli w dniu Zwiastowania Najświętszej Marii Panny – 25 marca 1306. Kaplica Scrovegnich (zwana tak od nazwiska fundatora) jest długim i wąskim pomieszczeniem (20,82 x 8,42 m) o wysokości 12,8 m. Obrazy (2,31 x 2,02 m, postaci mają około metra wysokości) są relatywnie niewielkie w stosunku do całkowitej powierzchni ściany<sup>4</sup>. Każdy stanowi samodzielną scenę wydzieloną obramowaniem, a zarazem – element sekwencji rozwijających się na dłuższych ścianach, w trzech rzędach.

Lekturę zaczynamy od lewego górnego rogu prawej ściany, losów Joachima i Anny – rodziców Matki Boskiej. Jej życie widzimy w górze lewej ściany. Na prawej, w rzędzie drugim od góry, oglądamy narodziny i dzieciństwo Jezusa, w tym samym rzędzie z lewej strony – cuda, jakie czynił. Zwracamy się znów ku prawej ścianie, na której przedstawiono ostatnie dni Zbawiciela. Dolna część lewej strony, z *Ukrzyżowaniem* i *Zmartwychwstaniem* wieńczy całość. Opowieść rozwija się w rygorystycznym porządku czasowym, sceny łączą się w długie cykle narracyjne, przechodzące stopniowo z góry w dół. Rozkład zmusza widza do wyętej uwagi, by śledzić historię od początku do końca, zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Pas (o wysokości 3,10 m) poniżej obrazów imituje cokół z marmurowych płyt. Pomiedzy nimi Giotto umieścił wnęki kreujące iluzję głębi, w nich malowane posągi siedmiu Cnót (prawa boczna ściana) i Wad (lewa). To alegorycznie wyrażone oddziaływanie Historii Świętej na rzeczywistość ludzką: oddzielenie dobra i zła, sprawiedliwości i przemocy, utrwalenie w świadomości binarnego podziału czynów (jak na Sądzie Ostatecznym).

We freskach wydarzenia dramatyczne przeplatają się z pełnymi liryzmu (choćby *Spotkanie przy Złotej Bramie*), istotne – ze scenami o znaczeniu drugoplanowym, podkreślając w ten sposób autonomię znaczeń oraz dramaturgię. Daniłowa zwraca uwagę na wyjątki, naruszające rytm opowieści. Giotto w sposób znaczący sytuuje niektóre freski, zmienia ponadto techniki przedstawienia. Wydziela *Zwiastowanie*; traktuje je nie jako epizod, lecz symboliczne wydarzenie poza czasem. Konstrukcja przestrzeni malarskiej odsyła zaś do „perspektywy odwróconej”: architektura wysuwa się do przodu, jak gdyby wykracza poza płaszczyznę ściany, Matka Boska i anielski posłaniec wkraczają do wnętrza świątyni na spotkanie z wiernym. Wyodrębnia również *Sąd Ostateczny* z triumfującym Chrystusem. Trzykrotnie obiegamy wzrokiem kaplicę; tyleż samo razy – *Sąd Ostateczny* oraz *Zwiastowanie* znajdujące się odpowiednio nad drzwiami wejściowymi i ołtarzem. Są poza ciągiem czasowym. Życie Boga-Człowieka determinuje Historię, otwiera ją i zamyka. A zarazem Giotto przedstawia Ewangelię jak opowieść rozwijającą się przed oczami obywateli, dla nich różnica między narracją świętą i świecką przestała być istotna: to przedmiot konwersacji, Dobra Nowina przeplata się z nowinkami codzienności. Przestrzeń malarska nie jest tylko *decorum*, lecz sceną, na której rozwija się spektakl pobudzający umysł, emocje.

<sup>4</sup> Korzystałem ze wstępu Iriny Daniłowej do albumu *Giotto*, „Izobrazitielnoje iskusstwo”, Moskwa 1970, s. 12-19.

Trzydzieści sześć fresków tworzy zamknięty cykl, treść każdego obrazu motywuje działanie przedstawione w następnym. Borys Uspienski porównuje ten tryb konstrukcji z przekazem filmowym, wymagającym łączenia pojedynczych scen<sup>5</sup>. Reguły „montażu” mają zarazem charakter nowatorski: „taśma” podzielona jest na „kadry” – sceny z Ewangelii nie tworzą ciągu zgrupowanych figur, lecz całość złożoną z zamkniętych epizodów. Postaci w „kadrze” łączy jedność miejsca, czasu i działania, umożliwiającą lekturę obrazu jako ogniwa w rozwijającej się na naszych oczach opowieści. Narzuca ona reguły komunikacji, a obrazy są jednostkami dyskursu aktualizowanego w przestrzeni malarskiej<sup>6</sup>. Figuralny zapis Ewangelii „przekłada dynamikę słowa na dynamikę przedstawianych wydarzeń, dynamikę gestów, ruchów postaci”<sup>7</sup>. Wraz z freskami Giotto malarstwo przekształca się w „instrument” narracji, pisze Hubert Damisch. Freski nie są ilustracją; trybu obrazowania nie wspomaga związek tekst-obraz. Użyte zostały bowiem nowe środki kreacji historii świętej, wcielenia Słowa<sup>8</sup>. W sztuce Średniowiecza były to akty pozaczasowe, rozkład scen porządkował system zestawień symboliczno-alegorycznych. Freski Giotto są reprezentacją wydarzeń „historycznych”, ukazują ich przebieg zgodnie z logiką i dynamiką akcji dramatycznej. Postaci wchodzi w interakcje, kierują się ku sobie (zdarza się, że odwracają się plecami do widza, jak w *Pocałunku Judasza*).

W formach rzeźbiarskich, technice *rilievo* widziano nowatorski rys praktyk Giotto. Odtwarzał wartości dotykowe, krągłość ciał, przedmiotów. Jak wirtuoz wykorzystywał światłocień, spływając lub pogłębiając na wpół trójwymiarowe formy bliskie płaskorzeźbom, wiążąc je z odziedziczoną po Średniowieczu swobodą przestrzenną w porządkowaniu architektury czy pejzażu. Czasami łączył świadomie różne punkty widzenia: dane z dołu, z góry, z boku czy *en face* tak, że widz przenika wyobraźnią w obszary między postaciami, obchodzi je, ogląda z różnych stron. „Kadry” cyklu są reprezentacjami spektaklu. Malarstwo powtórzyłoby więc transformację, która zaszła w Grecji, gdy obrzędowe misteria ustąpiły miejsca sztuce teatru<sup>9</sup>. Postaci sytuują się w przestrzeni rozciągającej się w głąb, akcja staje się

<sup>5</sup> B.A. Uspienski *K issledowaniju jazyka drevniej żywopisi*, wstęp do: L.F. Żegin *Jazyk żywopisnogo proizwiedienija. Usłownost' drevniego iskusstwa*, „Iskusstwo”, Moskwa 1970, s. 23; tegoż *O siemiotikie ikony*, „Trudy po Znakowym Sistiemam”, t. 5, Tartu 1971, s. 194. Italo Calvino (w *Wykładach amerykańskich*) mówi o „kinie mentalnym” wyobraźni, gdzie punktem wyjścia jest narracja słowna, przetworzona w scenę tak, jakby się rozgrywała przed naszymi oczami, a w nią mocą wyobraźni wstępują postaci.

<sup>6</sup> H. Damisch *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972, s. 125.

<sup>7</sup> M. Andronikowa *Portriet. Ot naskalnych risunkow do zwwukowogo filma*, „Iskusstwo”, Moskwa 1980, s. 55-59.

<sup>8</sup> H. Damisch *Théorie du nuage*, s. 127, 135, 137.

<sup>9</sup> P. Florenskij *Obratnaja pierspiektiwa*, „Trudy po Znakowym Sistiemam”, t. 3, Tartu 1967, s. 392-393.

jej integralną częścią. Rama podkreśla wewnętrzną spójność każdej kompozycji, gesty i spojrzenia budują epizody jako oddzielne sceny w przestrzeni teatralnej<sup>10</sup>. „Dramat w malarstwie Giotta rozgrywa się między aktorami, z których każdy ukazuje – za pośrednictwem wyrazu rysującego się na twarzy, mimiki, postawy, skodyfikowanej pantomimy – właściwy mu stan psychiczny, zgodnie z rolą wyznaczoną przez ekonomię przedstawienia” (Damisch). Ruch u Giotta zawiera „współczynnik cielesności” (Giotto „chce, by gest człowieka określał przestrzeń reprezentacji” – pisze Damisch); znika rygorystyczny system Średniowiecza, poszukuje się środków wyrazu w aktach zgodnych ze stanami duchowymi<sup>11</sup>. Ojciec Paweł Florenski akcentował mistrzowską grę z perspektywą geometryczną, której komplikacje artysta rozwiązywał odwołując się do konstrukcji teatralnych; historie święte ukazywał jak inscenizacje paraliturgiczne na placach, przed kościołami. Jednocześnie formy porządkowania przestrzeni bliskie są freskom z Pompei i Herculanium: widzimy perspektywę podporządkowaną precyzyjnym regułom geometrii oraz intuicyjną, dającą zresztą zbliżony rezultat<sup>12</sup>. W historii malarstwa Zachodu podkreśla się stopniowe odrywanie od obrzędu oraz zmianę funkcji, a modyfikacje te wpływają na postawę wobec obrazów<sup>13</sup>. Stosunek między ikoną a modlącym ujmowano jako zapośredniczony przez obraz przepływ łaski i mocy. Daniłowa mówi o „sytuacji wzajemnego oczekiwania cudu”. Modlący pragnął przeobrażenia ikony w praobraz, uobecnienia niewidzialnego; boski nadawca oczekiwał cudu konwersji, duchowej przemiany wiernego<sup>14</sup>. A skoro nie można sobie wyobrazić wizerunku Boga, Jego Syna należy przedstawiać w ludzkiej postaci potwierdzającej doskonałość wcielenia<sup>15</sup>. Rodzą się „ikonograficzne wzorce dialogu”, związane z dwoma aspektami *Credo*: Zwiastowaniem i przekazem Dobrej Nowiny, nauką o Objawieniu (znaku ukazania się prawdy w obliczu Boga) oraz darze niesionym przez Ewangelie. Ikona *Deisis* odtwarza paradygmatyczną relację z wiernym: dany frontalnie Zbawiciel ukazuje się postaciom, które zwrócone w trzech czwartych ku Niemu, są obrazowym substytutem wiernego, oznaczają jego pozycję. Obraz to obiekt modlitwy, a zarazem jej wyobrażenie. Malarskimi środkami tej funkcji jest perspektywa odwrócona – wierny wchodzi w przestrzeń wyobrażoną, zacierając

<sup>10</sup> H. Damisch *Théorie du nuage*, s. 128-129.

<sup>11</sup> Tamże, s. 130-131; I.E. Daniłowa *Iskusstwo sriednich wiekow i Wosroždienija. (Raboty raznych let)*, „Sowietskij chudożnik”, Moskwa 1984, s. 69-70; zob. także M. Baxandall *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1985.

<sup>12</sup> F. Zeri *Renaissance et pseudo-Renaissance*, Payot & Rivages, Paris 2001, s. 17-18.

<sup>13</sup> Zob. G.G. Stroumsa *La fin du sacrifice. Les mutations religieuses de l'Antiquité tardive*, Odile Jacob, Paris 2005.

<sup>14</sup> I.E. Daniłowa *Iskusstwo sriednich wiekow*, s. 214, 224.

<sup>15</sup> Kształtowanie się kanonu przedstawiania Chrytusa i świętych opisuje Gilbert Dagron *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris 2007.

dystans przestrzenny i czasowy<sup>16</sup>. Uspienski zwraca uwagę na „składnię” ikon: znaczące postaci znajdują się w środku tworzącym odniesienie dla całej kompozycji, w miejscu skupienia uwagi; na peryferii sytuowano figury dane z profilu, mniej ważne bądź nacechowane negatywnie. Wskazują one na rzeczywiste relacje przestrzenne, pozwalając na uchwycenie sensu całej konfiguracji<sup>17</sup>. Układ kompozycyjny ikony można zestawić z funkcją „przełączników” (*shifters*) w komunikacji językowej: „twarz z profilu jest oderwana od obserwatora i należy wraz z ciałem działającym (lub pozostającym w bezruchu, nie ukierunkowanym na żaden cel) do przestrzeni dzielonej z innymi profilami na płaszczyźnie obrazu. Profil odpowiada w przybliżeniu formie gramatycznej zaimka trzeciej osoby: niewyróżnione „on” lub „ona”, po których następuje odpowiednia forma czasownikowa; natomiast twarz zwrócona na zewnątrz wydaje się ożywiona spojrzeniem w sposób utajony lub potencjalny skierowanym w stronę widza i odpowiada funkcji „ja” w języku, „ja” skojarzonego z „ty”, które jest jego koniecznym dopełnieniem. Wydaje się istnieć zarówno dla nas, jak dla siebie w przestrzeni wirtualnie przedłużającej naszą, odpowiada więc figurze ujętej jako symbol lub nośnik przekazu”<sup>18</sup>.

Według Władimira Toporowa najgłębszym źródłem układu kompozycyjnego ikony (z odbiorcą w pozycji odpowiadającej formie „ty”) jest symbol drzewa świata, organizujący przestrzeń, wyobraźnię plastyczną przynajmniej od czasów neolitu. Dzieło Giotta radykalnie zrywa z archaiczną tradycją:

Jeśli mówić o chronologicznych granicach destrukcji kompozycji ujawniającej jeszcze wyraźne cechy schematu drzewa świata, to należy przywołać przede wszystkim Giotta, z jego dążeniem do unicestwienia wyobrażenia jako obrazu modlitewnego, zakładającego więź z widzem-adeptem, to znaczy uchylecia opozycji *a d e p t – o b i e k t c z c i* na korzyść przedstawienia postaci z profilu i włączenia ich w siatkę więzi (mających często charakter dialogowy).

Reprezentacja fabuły z wyraźną, wewnętrzną składnią minimalizuje rytualne znaczenie wyobrażenia, które „zmienia swój semiotyczny topos”<sup>19</sup>. Podobnie perspektywa zbieżna modyfikuje relację między obrazem i oglądającym. Pisze Erwin Panofsky:

Postrzeganie uformowane przez perspektywę czyni dla sztuki religijnej zakazanym ten obszar magii, w którym dzieło samo dokonuje cudów; zamyka także przed nią sferę dogmatycznej symboliki, gdzie obwieszcza ono cud lub poświadcza jego istnienie; widzenie

<sup>16</sup> I.E. Daniłowa *Iskustwo sriednich wiekow*, s. 35-36, 217.

<sup>17</sup> B.A. Uspienski *K Issledowaniju jazyka diewniew żywopisi*, s. 26-28; tegoż, *O semiotikie ikony*, s. 212-214.

<sup>18</sup> M. Schapiro *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris 2000, s. 95.

<sup>19</sup> W.N. Toporow *K proischożdieniju niekotorych poetičeskich simwółow. Paleolitičeskaja epocha, w: Rannije formy iskusstwa. Sbornik statiej*, red. E. Nowik, „Iskustwo”, Moskwa 1972, s. 96-97.

## Szkice

to otwiera jednak przed sztuką religijną obszar całkiem nowy: „wizji”, w której cud staje się doświadczeniem bezpośrednio przeżywanym przez widza. Zdarzenia nadprzyrodzone wdzierają się, jeśli tak można powiedzieć, w jego pozornie naturalną przestrzeń widzenia, a dzięki temu wtargnięciu „przenika” oglądającego to, co w nich nadprzyrodzone. Perspektywa otwiera również dziedzinę psychologii w najbardziej wzniosłym słowa znaczeniu, to w duszy osoby przedstawionej w dziele sztuki dokonuje się cud.<sup>20</sup>

### II

Tematy zapożyczone z tekstów pisanych określiły znaczną część dzieł malarstwa od późnego Antyku do wieku XVIII. Artysta tłumaczył mowę na obraz, jego czytelność warunkowała relacja do źródła, aktów oznaczonych słowami. Freski Giotta nie są ilustracją, nie odsyłają do ikonograficznego kanonu. Temat jest znany, nie ma potrzeby (jak zdarzało się wcześniej) wpisywania w obraz imion czy zdań określających wydarzenia<sup>21</sup>. Istotne są reguły stylistyczne; wraz z ideami i wartościami epoki narzucają ustawienie postaci i ich gesty, odwołują się do aktualnego typu wrażliwości czy mechanizmów wyobraźni. Meyer Schapiro podkreśla dbałość o tryb reprezentacji postaci włączonych w akcję już w sztuce XIII wieku. W scenach religijnych, życiu codziennym, dane są one z profilu, wchodzą w interakcje we wspólnej przestrzeni. Profil odpowiada lepiej przedstawieniu działania, podczas gdy pozycja *en face* – prezentacji stanu<sup>22</sup>.

Patrzmy na *Pocałunek Judasza*. Na pierwszy rzut oka – obrazowy ekwiwalent zdarzenia opisanego w trzech Ewangeliach synoptycznych<sup>23</sup>. U św. Marka (14, 41-46) Jezus budzi uczniów słowami zapowiadającymi zdradę:

„Śpicie dalej i odpoczywacie? Dosyć! Przyszła godzina, oto Syn Człowieczy będzie wydany w ręce grzeszników. Wstańcie, chodźmy, oto zbliża się mój zdrajca”. I zaraz, gdy On jeszcze mówił, zjawił się Judasz, jeden z Dwunastu, a z nim zgraja z mieczami i kijami wysłana przez arcykapłanów, uczonych w Piśmie i starszych. A zdrajca dał im taki znak: „Ten, którego pocałuję, to On; chwyćcie Go i prowadźcie ostrożnie!”. Skoro tylko przyszedł, przystąpił do Jezusa i rzekł: „Rabbi!”, i pocałował Go. Tamci zaś rzucili się na Niego, i pochwycili Go.

Jezus ukazuje się jako Ten, który panuje nad sytuacją, nie daje się zaskoczyć, wie, co nastąpi później. „Przyszła godzina”, moment eschatologiczny z woli Boga, by dokonał się Jego plan, „Syn Człowieczy” zostanie wydany i będzie cierpiał

<sup>20</sup> E. Panofsky *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, Paris 1975, s. 181-182.

<sup>21</sup> M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 31, 33-35.

<sup>22</sup> Tamże, s. 77.

<sup>23</sup> Cytaty za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wydanie trzecie poprawione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980.

jak Sługa Pański (Iz 42, 1-4; 52, 14)<sup>24</sup>. Ewangelia św. Mateusza podobnie opisuje pojmanie. Pojawia się jednak dodatkowa kwestia: Judasz „przystąpił do Jezusa, mówiąc: «Witaj Rabbi», i pocałował Go. A Jezus rzekł do niego: «Przyjacielu, po coś przyszedł?»» (Mt 26, 49-50). Judasz zostaje nazwany *hetairos* („przyjaciel, towarzysz”), słowo pojawia się już wcześniej zabarwione ironią, odrzuceniem (Mt 20, 13; 22, 12). Régis Burnet odczytuje sens repliki Jezusa jako gryzącą ironię na widok „fałszywego przyjaciela”: „I po to właśnie tu jesteś!”<sup>25</sup>. Ponadto Judasz uczestniczy w wydarzeniach, które go przerastają, Jezus natomiast chwytając ich sens. W Ewangelii według św. Łukasza czytamy (22, 47-48): „A jeden z Dwunastu, imieniem Judasz, szedł na ich czele i zbliżył się do Jezusa, aby Go pocałować. Jezus mu rzekł: «Judaszu, pocałunkiem wydajesz Syna Człowieczego?»”. Słowa oburzenia piętnujące hipokryzję zawieszają gest. Św. Łukasz nie mówi o znaku rozpoznania, który miałby być przekazany przez pocałunek, akcentuje natomiast wiedzę Jezusa<sup>26</sup>.

Burnet zwraca uwagę, że w greckim tekście Ewangelii czyn Judasza opisuje czasownik *paradidōmi*<sup>27</sup>. Nie oznacza „zdradzić”, lecz „oddać”, „dostarczyć”, „przekazać”, nie ma też konotacji negatywnych. Jezus używa tego słowa, mówiąc „Syn Człowieczy będzie wydany w ręce ludzi” (Mk 9, 31), a św. Paweł – gdy wyznaje swą wiarę w „Syna Bożego, który umiłował mnie i samego siebie wydał za mnie” (Ga 2, 20), „został wydany za nasze grzechy” (Rz 4, 24). U św. Marka (2, 19) akt „Wyboru Dwunastu” kończy się na Judaszu Iskariocie, „który właśnie Go wydał”, wskazując na wydarzenie nieuchronne, „jak gdyby nie było odtąd możliwe opowiadać historię Jezusa bez odniesienia do tego, który Go wydał” (Burnet). Czyn Judasza miałby wymiar ludzki (wówczas ograniczałby się do „dostarczenia” Jezusa kapła-

<sup>24</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison. Une biographie de Judas*, Seuil, Paris 2008, s. 48. Konstrukcja *Syn Człowieczy* (aram. *bar'enas*) powtarza się w Ewangeliach jako określenie, które Jezus stosuje do samego siebie. Znika ono wcześniej z kultu i pism wspólnot chrześcijańskich, być może podlegało tabu jako szczególna cecha Jego wypowiedzi. Konstrukcja odsyła także do starotestamentowych wizji Daniela: „A oto na obłokach nieba przybywa / jakby Syn Człowieczy i zbliża się do Jahwe. Powierzono Mu panowanie, chwałę i władzę królewską, a służyły Mu wszystkie narody, ludy i języki” (Dn 7, 13-14). Syn Człowieczy-Mesjasz byłby więc ekwiwalentem słowa Chrystus; S.S. Awierincew *Išus Christos*, hasło w: *Mify narodow mira*, t. 1, red. S.A. Tokariew, Moskwa 1982, s. 490.

<sup>25</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 67-68. Podobne tłumaczenie proponuje Hans Blumenberg, *La Passion selon saint Matthieu*, L'Arche, Paris 2002, s. 199.

<sup>26</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 77; H. Blumenberg *La Passion selon saint Matthieu*, s. 206.

<sup>27</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 32-34. Autor podkreśla, że u św. Marka czasownik *paradidōmi* (i jego pochodne) jest wszechobecny, jak gdyby czynność przez niego opisywana ukierunkowywała życie Zbawiciela (s. 53). Słowo wskazuje na „całościowy akt zbawienia”: zesłanie na ziemię Syna Bożego, dobrowolne ofiarowanie się Jezusa, wreszcie – czyn Judasza (s. 109-110, 357).



nom, jak przestępcę doprowadza się przed trybunał<sup>28</sup>), stanowiłby też element planu Boga, „który nawet własnego Syna nie oszczędził, ale Go za nas wszystkich wydał” (Rz 8, 32). Dopiero Ewangelia według św. Łukasza naznacza Judasza piętnem. „Wybór” kończą słowa: „i Judasza Iskariotę, który stał się zdrajcą” (Łk 6, 16). Pojawia się tu czasownik *prodídōmi*, odnoszący się bezpośrednio do zdrady (*prodótēs* – „zdrajca”). Jednakże Jezus nie popełnił błędu, nie wybrał złego człowieka, Judasz stał się wiarołomcą przez przypadek – ingerencję szatana („Wtedy szatan wszedł w Judasza, zwanego Iskariotą, który był jednym z Dwunastu”; Łk 22, 3). Przestrzeń dramatu rozszerza się, obejmuje starcie dwóch sił, zła (któremu ulega Judasz) i rodzącego się Kościoła<sup>29</sup>.

Ewangelia według św. Jana oddala się od schematu narracyjnego tekstów synoptycznych, przedstawiając szczególną wizję osoby Jezusa i Jego roli w historii człowieka: jest On Słowem Boga, Boskim *logosem*, utożsamia się z Bogiem wszechwiedzącym i wszechmocnym. Judasz – to diabeł („«a jeden z was jest diabłem». Mówił zaś o Judaszu, synu Szymona Iskarioty. Ten bowiem – jeden z Dwunastu – miał Go wydać”; J 6, 70-71)<sup>30</sup>. Ukazuje się pod znakiem negacji, cechuje go atrybut „bycia nieczystym” („I wy jesteście czyści, ale nie wszyscy. Wiedział bowiem, kto Go wyda, dlatego powiedział: «Nie wszyscy jesteście czyści»; J 13, 10-11). Stąd radykalnie odmienny opis sceny pojmania:

Judasz, otrzymawszy kohortę<sup>31</sup> oraz strażników od arcykapłanów i faryzeuszów, przybył tam z latarniami, pochodniami i bronią. A Jezus wiedząc o wszystkim, co miało na Niego przyjść, wyszedł naprzeciw i rzekł do nich: „Kogo szukacie?” Odpowiedzieli Mu: „Jezusa z Nazaretu”. Rzekł do nich Jezus: „Ja jestem”. Również i Judasz, który Go wydał, stał między nimi. Skoro więc rzekł do nich: „Ja jestem”, cofnęli się i upadli na ziemię. (J 18, 3-8)

Dwukrotnie powtórzone słowa Jezusa „Ja jestem” zdają się oczywistą odpowiedzią na pytanie. Nie wyjaśniają jednak reakcji tłumu. W interpretacji sceny Uspienski odsyła do odpowiedzi Boga („JESTEM, KTÓRY JESTEM”) na pytanie Mojżesza: „Oto pójde do Izraelitów i powiem im: Bóg ojców naszych posłał mię do was. Lecz gdy oni mnie zapytają, jakie jest Jego imię, to cóż im mam odpowiedzieć?”

28 W Ewangelii według św. Łukasza (podobnie jak u św. Marka czy Mateusza) Judasz udaje się do arcykapłanów, lecz tylko w tej pierwszej pojawia się czasownik *exōmolōguesen* – „złożył zeznanie”. Św. Łukasz przekłada akt Judasza na język prawa. Uczeń obciążył swego mistrza, czyn ten poświadcza jego wolę i winę (tamże, s. 76).

29 Tamże, s. 74-76.

30 Tamże, s. 93-94, 96, 107. Judasz to *diábolos*, „ten, który dzieli”, ale także imituje, tworzy złudne wizerunki, te wciągają człowieka w idolatrię, a wraz z nią – w kryzys mimetyczny i przemoc (R. Girard *Satan et le scandale*, „L’Herne”: Girard, Paris 2008, s. 119-121).

31 Nie jest tu przywoływany rzeczywisty oddział wojska, raczej reprezentacja symboliczna „sił ciemności”, wrogich Jezusowi, którym przewodzi Judasz (R. Burnet *L’Évangile de la trahison*, s. 105-106).

(Wj 3, 13-14). W tę niezwykłą konstrukcję wpisany jest „przełącznik” – zaimek „ja”, który zwykle nie istnieje poza procesem komunikacji. Bóg mówi, że Jego imię brzmi „JA JESTEM” (*'ehyeh*)<sup>32</sup>, a całość *'ehyeh 'asher 'ehyeh* sprawia wrażenie tautologii (por. *Ego sum qui sum*). Według Uspienskiego Bóg w istocie mówi „Ja – to ja”, przy czym jedno „ja” pełni rolę zaimka osobowego, drugie pojawia się na prawach imienia własnego. Bóg, który w Starym Testamencie nadaje nazwy, tworzy znakowy opis swego istnienia w języku, nazywa siebie „Ja”, a forma ta (tożsamość z imieniem) odsyła do „podmiotu absolutnego”, nie zakładając odniesienia do kogokolwiek innego. Odpowiedź może oznaczać „Ja jestem tym, który istnieje” („absolutne istnienie” Boga), jak również Jego wyobrażenie jako „absolutnego podmiotu”. Słowa Jezusa mają więc znaczenie *par excellence* sakralne, tłum usłyszał imię Boga, pada na ziemię tak, jak czynili w święto *Jom Kippur* kapłani w Świątyni Jerozolimskiej, gdy najwyższy z nich wymawiał Jego imię<sup>33</sup>.

Wróćmy do pocałunku. Akt wydania dokonuje się przez ostentacyjny gest, podwojony innym znakiem – respektu, słowem „Rabbi” używanym w stosunku do Jezusa (Mk 9, 5; 11, 21). Jednakże nic nie wskazuje, iż chodzi o pocałunek w policzek lub w usta, a tak przedstawia to tradycja, która do dziś kształtuje nasze wyobrażenie sceny. Mógł to być pocałunek w rękę lub kolana – zwyczajowe pozdrowienie, jakie uczeń przekazuje nauczycielowi; obligatoryjnie towarzyszy mu tytuł honorowy (tu: „Rabbi”). Burnet przypomina, że rabini wyróżniali trzy dozwolone formy pocałunku: znak szacunku („koronacyjny” pocałunek Saula przez Samuela; 1 Sm 10, 1), wyraz radości z odnalezienia się po rozłące (spotkanie Aarona z Mojżeszem; Wj 4, 27), pocałunek przed rozłąką (scena rozstania Orpy z teściową; Rt 1, 14). „Wydaje się bardzo prawdopodobne – pisze – że Ewangelista [św. Marek] z właściwą mu ironią, gra na wszystkich tych formach pocałunku”. Mamy wyraz szacunku ucznia, być może – pocałunek powitalny (Judasz był przecież dłuższy czas nieobecny), wreszcie – znak pożegnania<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Zdanie to tłumaczy się często z zaimkiem „ja”, choć dokładniejszy jest przekład tylko z użyciem czasownika („jestem”). Element *'e* w *'ehyeh* to prefiks zaimkowy, całość więc należy rozpatrywać jako samodzielną formę (B.A. Uspienski *Ego Loquens. Język i komunikacyjnoje prostranstwo*, Rossijskij Gosudarstwennyj Gumanitarnyj Uniwiersitet, Moskwa 2007, przyp. 19, s. 60). Z kolei słowo *anokhi*, oznaczające „Ja”, rozpoczyna się od pierwszej litery alfabetu – *aleph* – niewymawialnej. Zgodnie z tradycją talmudyczną skupiała ona całość Boskiego Objawienia. To „puste miejsce, gdzie poczyna się mowa” pisze Daniel Heller-Roazen (*Echolalies. Essai sur l'oubli des langues*, Seuil, Paris 2007, s. 26-27).

<sup>33</sup> B.A. Uspienski *Ego Loquens*, s. 15-16, 42-43, przyp. 25, s. 61; przyp. 37, 38, s. 65. Bliska w duchu jest interpretacja tej sceny przez Burneta (*L'Évangile de la trahison*, s. 106-107). Starotestamentowe źródło Joseph Ratzinger interpretuje w kontekście „nierozłączności”, „jedności Ojca i Syna”, „relacyjności” Jezusa w stosunku do Ojca (J. Ratzinger – Benedykt XVI *Jezus z Nazaretu*, część 1: *Od Chrztu w Jordanie do Przemienienia*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo M, Kraków 2007, s. 287-288).

<sup>34</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 51-52.

Siergiej Awierincew uznaje chrześcijaństwo za „religię wierności” oraz nętejzonej „semiotyczności”. Sama idea przymierza między Bogiem i wspólnotą wierzących ma korzenie starotestamentowe: znak sakralny jest „znakiem przymierza, które ja zawieram z wami i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy” (Rdz 9, 12; także 17, 11), wzajemnej wierności między Bogiem-wodzem a człowiekiem-członkiem Jego drużyny<sup>35</sup>. Chrystus jest znakiem samego siebie (w chwili powtórnego przyjścia „ukaze się na niebie znak Syna Człowieczego”; Mt 24, 30), ale i „znakiem, któremu sprzeciwić się będą” (Łk 2, 34); przed Jego obliczem ujawnia się wierność i jej negacja. Wyraźny jest związek wczesnochrześcijańskiej „semiotyki” z terminologią militarną: „znak” hebr. *’oth*, grek. *semeion*, łac. *signum* to (również) emblemat armii. Grec. *pistós*, łac. *fidelis* oznaczają zarówno „wierzącego”, jak „wiernego”, a *sacramentum* pierwotnie – żołnierską przysięgę (*sacramentum militiae*). Chrześcijanie określali niewierzących słowem *pagani*, używanym przez żołnierzy rzymskich w stosunku do tych, którzy nie służyli w armii – nie wiedzieli więc, czym jest wierność przysiędze w obliczu śmierci<sup>36</sup>. Historia chrześcijaństwa jako religii państwowej rozpoczyna się od takiego właśnie znaku (ukazującego się władcy we śnie)<sup>37</sup>. Więź między ideą znaku a ideą wierności warunkuje sakralny symbol, który objawia się jako cud – znak Boskiej potęgi wymagający „w i a r y” – ufności w (wierność) Boga<sup>38</sup>, a zarazem znak „w i e r n o ś c i” (jako odpowiedzi

<sup>35</sup> S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, „Nauka”, Moskwa 1977, s. 128. Św. Cyprian (zm. 258 r.) pisał, że należy służyć Bogu, nie usiłując Go naśladować; armia nie naśladuje swego wodza, lecz mu służy (P. Veyne *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Albin Michel, Paris 2007, s. 47).

<sup>36</sup> Z tej perspektywy akt Judasza, jako paradygmat zdrady, nie wymagałby odrębnej motywacji psychologicznej; Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 124, 126-127; tegoż *Juda*, hasło w: *Mify narodow mira*, t. 1, s. 580.

<sup>37</sup> Imię Chrystusa przeobraża się w znak walki i zwycięstwa. Konwersja Konstantyna miała miejsce podczas kampanii przeciw Maksencjuszowi i była wyrazem ufności, jaką cesarz obdarzył Boga chrześcijan, by Ten pomógł mu pokonać wroga. W noc przed bitwą Bóg przyrzekł mu zwycięstwo, jeśli publicznie obwieści swą wiarę (legenda głosi, że we śnie objawił mu się krzyż i napis *In hoc signo vinces* – pod tym znakiem zwyciężysz). Konstantyn rozbił wojska przeciwnika w bitwie przy Moście Mulwijskim 28 października 312 roku, a żołnierze mieli na tarczach, hełmach znak utworzony z liter X P – inicjałów imienia Chrystusa, nałożonych na siebie i skrzyżowanych. Tak „zbawczy znak” zaczął pojawiać się na monetach, sztandarze cesarskim (P. Veyne *Quand notre monde*, s. 14-15). O wymiarze „militarnym” kultu, ze Zbawicielem jako władcą i wojownikiem, którego chwałę oddaje trójczłonowa formuła *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* zob. E.H. Kantorowicz *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgique et culte du souverain au Moyen Âge*, Fayard, Paris 2004 [prwdr 1946].

<sup>38</sup> S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 123. Por. w Starym Testamencie: „Uznaj więc, że Pan, Bóg twój, jest Bogiem, Bogiem wiernym, zachowującym przymierze i miłość do tysiącznego pokolenia względem tych, którzy Go miłują i strzegą Jego praw” (Pwt 7, 9) oraz Hymn Mojżesza: „On jest Bogiem wiernym, a nie zwodniczym” (Pwt 32, 4).

na „wierność” Boga). W tym wymiarze „wierność” i „wiara” są tym samym: potwierdzają relację między człowiekiem (ufnym członkiem wspólnoty) a Bogiem, przekazującym znak – reakcję na jego zaufanie. „Znak” czyni widzialnym zarówno akt wierności, jak zdradę w sytuacji, gdy należy słowem lub czynem dać świadectwo (swej) wiary: „Kto bowiem nie jest przeciwko nam, ten jest z nami” (Mk 9, 40; Łk 9, 50), lecz „Kto nie jest ze Mną, jest przeciwko Mnie” (gdyż: „kto nie zbiera ze mną, rozprasza”; Mt 12, 30)<sup>39</sup>. Kto nie stanie w szeregu pod „sztandarem” wiary, opowiada się za emblematem innej religii bądź – szatana („I inny znak się ukazał na niebie: Oto wielki Smok barwy ognia mający siedem głów i dziesięć rogów”; Ap 12, 3). Z tej perspektywy pocałunek – to „znak” wierności; sfera *sacrum* czyni jego „znakowość” rytualną i ceremonialną. Judasz przekształca go w „znak” sprzeniewierzenia, zaprzędania, w istotę zdrady<sup>40</sup>.

W trakcie Ostatniej Wieczery padają słowa: „biada temu człowiekowi, przez którego Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nie narodził” (Mk 14, 21; Mt 26, 24). Jezus używa tu „klasycznej formuły opłakiwania [ouai]” (Burnet), „biada” wyraża bardziej smutek zmieszany z dozą sympatii niż przekleństwo, widać też podobieństwo stylistyczne do form profetycznych, rozpięcie między żalem a oskarżeniem, ostrzeżeniem a groźbą. To świadectwo niemocy proroka wobec niesprawiedliwości ludzkiej; nie wieczne potępienie zdrajcy (osądzi go Bóg), lecz skarga na los współodpowiedzialnego za śmierć Syna Bożego. Judasz wyrzeka się człowieczeństwa, podczas gdy skazany przez niego Nauczyciel wypełni swój los, będąc posłuszny Słowu. Burnet przywołuje Hioba „Niech przepadnie dzień mego urodzenia i noc, gdy powiedziano: «Poczęty mężczyzna»” (Hi 3, 3) oraz Rabbiego Johanana (zm. 279 r.). Dla tego, który zna Torę i jej nie wciela w życie, „lepiej byłoby, gdyby nie przyszedł na świat”<sup>41</sup>. Istnieje jeszcze inne odniesienie, los Edypa pokazuje zarazem istotną różnicę (słowa Chóru: „O, niechajbyś się Laiosa dziecię / Nigdy nie był zjawił”; Stasimon IV, 1217-1218; przeł. Kazimierz Morawski). Wyrocznia nakazywała zabicie dziecka, jego los kryje *mysterium tremendum*, akt niszczący podstawy społeczeństwa. Wyrocznia oświecla, pokazuje to, co jest, lecz to objawienie zachodzi w dziedzinie należącej do bogów, człowiek zaś błądzi w świecie, pozbawiony ich wiedzy. Mądrość grecka mówi więc, że lepiej się nigdy nie narodzić lub, jeśli zło już się dokonało, należy wrócić tam, skąd się przybyło<sup>42</sup>. Jednakże bogowie, pro-

<sup>39</sup> S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 121; por. także „Jeśli kto chce pójść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech Mnie naśladuje” (Mt 16, 24).

<sup>40</sup> S.S. Awierincew *Poetika ranniewizantijskoj literatury*, s. 122. Gramatyka generatywna używa pojęcia nominalizacji – przekształcenia wypowiedzi predykatywnej („Judasza zdradza Jezusa”) w strukturalny odpowiednik frazy nominalnej („Zdrada Judasza”).

<sup>41</sup> R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 45-47.

<sup>42</sup> J. Patočka *Platon et l'Europe. Séminaire privé du semestre d'été 1973*, Verdier, Paris 1997, s. 65-66.

wadzący bohatera na zatracenie, nie stworzyli tego świata, który określa warunki ich aktywności. Niestety nie jest ich dziełem, sami są tylko personifikacjami sił wzajemnie się ograniczających. Pismo Święte zachowuje jedność Boga Stworzenia i Odkupienia, „zdradca pozostawałby tworem zdradzonego”<sup>43</sup>. Stąd podstawowa antynomia Ewangelii, śmierć nieśmiertelnego Syna Bożego (winien umrzeć, aby ludzie dostąpili Zbawienia i życia wiecznego) oraz paradoks: Wszemocny nie może się samounieścić, wymagana jest ingerencji czynnika z innego (ludzkiego) porządku. Postać Judasza to konieczność strukturalna, objawia mechanizm przypadku, a wraz z nim – otchłań sprzedajności i wiarołomstwa. Zdrada czyni możliwym to, co niemożliwe, lecz konieczne, jest niezbędnym elementem uruchamiającym narrację. Czyn Judasza sytuuje się w punkcie, w którym rozpoczyna się realizacja Boskiego planu: samooddanie się Syna w ręce przesładowców, Jego męczeństwo, zwycięstwo nad śmiercią. Tu krzyżuje się seria wydarzeniowa z transcendentną, z realizacją woli Boga, by odkupić ludzkość przez ofiarę Syna<sup>44</sup>.

Fresk Giotta stanowi jedno z najbardziej wysublimowanych przedstawień oddających „metafizykę spotkania twarzą w twarz” (Peter Sloterdijk). Po raz pierwszy w historii malarstwa europejskiego relacja Ja–Ty została tak wyeksponowana, oddana w skrzyżowaniu spojrzeń, konfrontacji twarzy pokazanych z profilu. Dynamikę podkreślają pochylone włócznie, wzniesione pochodnie<sup>45</sup>. Jezusa i Juda-

<sup>43</sup> H. Blumenberg *La Passion selon saint Matthieu*, s. 202-203; por. dla kontrastu słowa Jana Patočki: „Można powiedzieć, że Edyp jest istotą, która jest w miejscu, w którym nie powinien się znajdować. Nie ma prawa do istnienia”. Gdy przywołamy Jakuba de Voragine’a (XLV legendę na dzień św. Macieja Apostoła – 24 lutego; J. de Voragine *Złota legenda*, wyb., przekł. J. Pleziowa, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1955, s. 137-139) okaże się, że los Edypa i Judasza modeluje ten sam schemat fabularny, analizowany przez Władimira Proppa w tekście *Edyp w świetle folkloru* (W. Propp *Nie tylko bajka*, wyb. przekł. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 219-277).

<sup>44</sup> L. Marin *Sémiotique de la Passion. Topiques et figures*, Desclée de Brouwer, Aubier-Montaigne, Paris 1972, s. 103-107. Autor wprowadza termin: „punktowy znacznik nieodwracalności” uruchamiający dynamikę narracji, formujący relacje między elementami struktury (przyt. 23, s. 218); R. Burnet *L’Évangile de la trahison*, s. 120-124. Blumenberg (*La Passion selon saint Matthieu*, s. 188, 198, 211) widzi w akcie Judasza zwątpienie wynikające z rozdzwień między rzeczywistością a wyobrażeniami o Mesjaszu. Jak gdyby tylko radykalny czyn mógł przyspieszyć nadejście Królestwa Bożego.

<sup>45</sup> M. Schapiro (*Les mots et les images*, s. 118-119) zestawia kompozycję Giotta z analogicznym tematycznie freskiem, wcześniejszym o jedno pokolenie (Bazylika św. Franciszka w Asyżu, kościół górny). Las pik tworzy korytarz, w którym stoi majestatycznie wyprostowany Chrystus. Przedstawiony zgodnie z kanonem – frontalnie, przeciwstawia się Judaszowi, danemu z profilu, by nie można było spojrzeć mu w oczy. O opozycji wyobrażenia *en face* vs z profilu: M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 93-123; M.-J. Mondzain *Image, icône, économie*, s. 253-265.

## Kordys Pocałunek Judasza

sza dzieli szczelina, otchłań między prawdą a fałszem, z której wyłania się prętność. Giotto pokazuje przestrzeń pełną napięć: autorytet, niezłomną siłę Zbawiciela, zdradę Judasza, szyderstwa oprawców, obojętność tłumu. Wybiera wyraziste gesty, by oddać dramaturgię sceny zgodnie z „logiką afektów i zachowań”: wyprostowana sylwetka Jezusa i pochylona Judasza, który obejmuje Nauczyciela, jak gdyby pragnął Go schwytać, zawłaszczyć. Różnice opisuje układ opozycji: twarz Judasza przeciwstawia się obliczu Jezusa jak wulgarność – szlachetności, nikczemność – majestatowi, złość – wspaniałomyślności. Jezus spokojnie pochyla głowę, by dać dotknąć się ustom, które Go zdradziły<sup>46</sup>. Jednakże twarze Zbawiciela i zdrajcy nie łączą się. Aureola oddzielająca Tego, który wierzy, od tego, który sprzedał swą wiarę, ukazuje przepaść między Bogiem wcielonym a śmiertelnikiem. Różnice – metafizyczna, fizjonomiczna – nie są najważniejsze. Zbawiciel stwarza przestrzeń, jest w niej miejsce także dla zdrajcy. Wzrok tego ostatniego z kolei – to świadectwo izolacji, bliskość fizyczna nie może jej uchylić. W obliczu daru wiary Judasz jest egoistą, relacje ujmuje jako obiekt transakcji i manipulacji<sup>47</sup>. Gdy skupimy wzrok na szczelinie, postrzegamy trzecią twarz, czy też jej elementy: nos, usta, oko. Dołącza do niej kolejny profil. Nałożone na siebie tworzą „zdumiewającą serię”, „sekwencję kinematograficzną”, jak gdyby jedna twarz obracała się i stopniowo przekształcała w grubo ociosaną Judasza czy wysublimowaną – Zbawiciela<sup>48</sup>. Pocałunek u Giotta to znak sekretny: dla jednych zdrady, dla innych – miłości, obraz radykalnej negacji, gest skrywający intencję odwrotną od ukazywanej. Jest nie tylko obrazowy; znaczenie wpisane w narrację czyni go symbolicznym. Pocałunek zastyga w wiecznym zawieszeniu jako symbol zdrady. Gest w swej potężności ukazuje mowę; nie można jej zobaczyć, lecz każdy słyszy powracające echem słowa Ewangelii.

### III

Ofiara Jezusa to skazanie na śmierć obrazu Boga w Synu, który zmartwychwstał, a Jego ikona nie podlega destrukcji<sup>49</sup>. Wymiar ludzki natury Chrystusa zezwala na komunikację, ponadto Dobra Nowina jest wizją relacji międzyludzkich opartych na Łasce – Darze<sup>50</sup>, wzorcem więzi, projektem uniwersalnej wspólnoty; grupa Apostołów stanowi jej mikromodel, kruchy i niestabilny; zagrożeniem są zewnętrzni wrogowie, naruszenie zaufania, dane w figurze zdrajcy. Po odejściu

<sup>46</sup> M. Andronikowa *Portriet*, s. 259.

<sup>47</sup> P. Sloterdijk *Bulles. Sphères, Microsphérologie*, t. 1, Pauvert/Fayard, Paris 2002, s. 165-169.

<sup>48</sup> M. Schapiro *Les mots et les images*, s. 115-118.

<sup>49</sup> M.-J. Mondzain *Image, icône, économie*, s. 221.

<sup>50</sup> Zob. C. Tarot *Repères pour une histoire de la naissance de la grâce*, „La Revue du M.A.U.S.S.”, La Decouverte, Paris 1993, s. 90-114.

Zbawiciela podstawą stanie się podtrzymujące społeczność opowiadanie o potęgze jej twórcy – bohatera narracji oraz bezkrwawy rytuał ofiarowania Ciała-chleba, kumulujący historię w geście transsubstancjacji<sup>51</sup>.

Giotto, odtwarzając narodziny chrześcijaństwa, ujawnia zarazem semiogenezę, mechanizmy znakowotwórcze (konsekwencje zdarzenia-znaku-zdrady determinują opowiadanie odtwarzane w obrzędzie-liturgii)<sup>52</sup>. Judasz ukazany jest w gwałtownym ruchu, jak drapieżnik rzucający się na ofiarę, gdy znalazł „dogodną sposobność”<sup>53</sup>. Topologiczna klasyfikacja czasowników ruchu René Thoma wyróżnia archetypowe konstrukcje gramatyczne, które odwołują się do schematów motorycznych<sup>54</sup>. Centralny układ nerwowy tworzy lokalne mapy symulujące położenie organizmu względem otoczenia, ofiar, napastników. Te „nasycone znacze-

<sup>51</sup> L. Marin *Sémiotique de la Passion*, s. 12, 122. Tylko Jezus wie, uczniowie – wierzą Mu, pełni nadziei, wątpliwości, bojaźni. Blumenberg (*La Passion selon saint Matthieu*, s. 187) pisze o prześwitującej z Ewangelii „komedii skrytej wewnątrz każdej tragedii”, jak gdyby wybranym brakowało kwalifikacji do wypełnienia przypisanych im ról (po pojmaniu Mistrza „wszyscy uczniowie opuścili Go i uciekli”, Mt 26, 56; Mk 14, 50). Później czeka ich misja (także) wśród „diabłów”, a Judasz stanie się odniesieniem negatywnym oraz symbolem zła, z którym będą musieli się zmierzyć (R. Burnet *L'Évangile de la trahison*, s. 95).

<sup>52</sup> Obserwacje komunikacji małych czelkoksztalnych pokazały, że takie gesty człowieka, jak objęcie, ukłon, ruchy głową (czy gra w chowanego – ćwiczenie umiejętności rozpoznawania) są ewolucyjnymi archaizmami. Przekształcenia form zachowania polegałyby na stopniowej zamianie działania – odpowiadającym mu aktem symbolicznym (por. W.W. Iwanow *K przedstorii znakowych system, Materiały wsiesiojuznogo simpoziuma po wtoricznym znakowym sistemam I (5)*, Tartu 1974, s. 81-87).

<sup>53</sup> Mk 14, 11; we wszystkich Ewangeljach pojawia się motyw poszukiwania dogodnego czasu i miejsca, by schwytać „ofiara” (Mt 26, 16; Łk 22, 6; J 26, 16). Przywołajmy tezę Waltera Burkerta (*Homo Necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Les Belles Lettres, Paris 2005) o polowaniu jako genezie rytuału oraz analizę Abrama Stolarza (*Proischozhdienije izobrazitel'nogo iskusstwa*, „Iskusstwo”, Moskwa 1985) „naturalnej makiety” upolowanego zwierzęcia, zwieńczonej jego czaszką, wzniesionej na podstawie z kamieni (później – gliny). Ten przejaw funkcji symbolicznej (poprzedzający sztukę górnopaleolityczną) Wiaczesław Iwanow zestawia z wyobrażeniem ofiary w tradycji ie. (wariantem obrazu drzewa świata jako reprezentacją ludzkiego ciała; z jego części powstają elementy kosmosu) oraz rytuałem, ofiarą w nim mógł być człowiek, zastąpiony później przez zwierzę (W.W. Iwanow *Izbrannyje trudy po siemiotikie i istorii kultury*, t. 4: *Siemiotika kultury, iskusstwa, nauki*, „Jazyki Sławiańskich Kultur”, Moskwa 2007, s. 90-92, 94).

<sup>54</sup> R. Thom *Modèles mathématiques de la morphogenèse. Nouvelle édition revue et augmentée*, Christian Bourgois, Paris 1980, s. 124, 160, 179-186, 274-276. Koncepcję sygnałów-wyzwalaczy sformułował Jakob von Uexküll (zob. *Mondes animaux et monde humain suivi de Théorie de la signification*, Gonthier, Paris 1965); stanowiła ona inspirację także dla Heideggera (G. Agamben *Louvert. De l'homme et de l'animal*, Payot & Rivages, Paris 2002, s. 74-85).

niami” (*prégnance*) formy pobudzają „psychikę” zwierzęcia, a następnie – reakcję ruchową (w pościgu wygłodzony drapieżnik „utożsamia się” z ofiarą). Język uwalnia spod władzy „alienujących form”, struktury syntaktyczne stają się symulacjami interakcji: zdanie przechodnie (SVO) jest „mentalną rytualizacją” relacji „łowcy” z „obiektem polowania”<sup>55</sup>. Dzieła sztuki, obiekty sakralne są przedłużeniami tej fascynacji, oddziałują z intensywnością przyciągającą i odpychającą zarazem<sup>56</sup>. Artysta odwołuje się do sytuacji archetypowych, przechodzi od struktur werbalnych do „pierwotnej dynamiki”, która je wywołała<sup>57</sup>.

Nowe modele lingwistyczne włączają wymiar sensomotoryczny kategorii gramatycznych, pojęciowych. Język wykorzystuje bowiem struktury biologiczne percepcji i działania, w tym – „system neuronów zwierciadlanych” (*mirror neurons*). Jest on aktywny zarówno podczas ukierunkowanych aktów, jak w trakcie obserwacji tych samych działań, wykonywanych przez inny podmiot (akt oraz jego wyobraźniowe „odwzorowanie” – szerzej: wyobraźnia, działanie, rozumienie – odsyłają do wspólnego substratu mózgowego). „Mentalna symulacja” umożliwia generalizację, ta – konstrukcję pojęć w kategoriach odnoszących się do czynności ciała<sup>58</sup>. Niezwykle aktualnie brzmią słowa Siergieja Eisensteina: „akt motoryczny jest zarazem aktem myślenia, myśl zaś jednocześnie – czynnością przestrzenną”<sup>59</sup>.

Pisze Thom: „piękno ukazuje się jedynie w odniesieniu do intelligibilnego schematu o charakterze dyskursywnym. [...] Nie można powstrzymać się od refleksji, że idea ofiary, rytuału ofiarniczego, jest być może najlepszą metaforą zdolną opisać proces kreacji”<sup>60</sup>. Tak było z ofiarą Boga-Człowieka – wykluczony, poniżony,

---

<sup>55</sup> R. Thom *Apologie du logos*, Hachette, Paris 1990, s. 92-100, 171-176; tegoż *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*, InterEditions, Paris 1988, s. 73-74, 140-142. Wymiar motoryczny relacji drapieżnik-ofiara (zapośredniczonej przez obraz ciała) odsyłałby funkcjonalnie do aktywności prawej półkuli; lewa warunkowałaby zachowania regulowane na poziomie pojęciowym (tamże, s. 147-148).

<sup>56</sup> Dla człowieka uniwersalną formą „nasyconą znaczeniem” (wywołującą gwałtowną reakcję psychofizyczną) pozostaje Bóg, sfera *sacrum* – pisze Thom, *Apologie du logos*, s. 64.

<sup>57</sup> Tamże, s. 106-107, 110-114. „Jeśli chodzi o sztuki plastyczne, najchętniej powiedziałbym, że każde dzieło jest realizacją przestrzenną schematu intelligibilnego, który reprezentuje zdanie jądrowe” (tamże, s. 135).

<sup>58</sup> V. Gallese, G. Lakoff *The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in the Conceptual Knowledge*, „Cognitive Neuropsychology” 2005 t. 22 nr 3/4, s. 455-479; zob. także G. Rizzolatti, C. Sinigaglia *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris 2008.

<sup>59</sup> S.M. Ejzensztejn *Mietod*, t. 1: *Grundproblem*, Muzej kino, Ejzensztejn-Centr, Moskwa 2002, s. 235.

<sup>60</sup> R. Thom *Apologie du logos*, s. 116.



przez śmierć kreuje nową wspólnotę, która przenosi ofiarę w porządek narracji<sup>61</sup>. Jak gdyby świętość wymagała przemocy, podmiotu ofiarowującego (oddającego) samego siebie w ofierze. Dopiero konfrontacja z kwintesencją zła umożliwia objawienie się siły duchowej, której źródłem jest niewinność i fizyczna siła bóstwa<sup>62</sup>. Opowieści o Męce Pańskiej, pisze René Girard, ukazują nam niewinną ofiarę uśmierconą bez żadnych widocznych motywów przez „jedność mimetyczną” instytucji prawnych, politycznych, religijnych. Także uczniowie Jezusa złączyli się z oszalałym tłumem prześladowców, o których w najlepszym przypadku można by jedynie powiedzieć, że „nie wiedzą, co czynią”<sup>63</sup>.

Akt Judasza to „godzina miecza i ciemności” (formuła Louisa Marina; por. Łk 22, 38, 53). Freski Giotta ukazują antytetyczne i nierozdzielne mechanizmy budujące wspólnotę oraz ją niszczące. Wyobrażenie zdrady ujawnia też istotną cechę aktywności mózgu: zdolność abstrahowania, tworzenia pojęć. Jeśli sztuka jest „pochodną” tej kompetencji, to stanowi formę wyjątkową, w strukturę dzieła wpisana jest *ambiguity* oraz konieczność wyboru jednego ze scenariuszy, alternatyw interpretacji<sup>64</sup>. *Pocątunek Judasza* łączy przeciwieństwa, a kontekst werbalny gwarantuje stabilność całości.

<sup>61</sup> G. Agamben *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Payot & Rivages, Paris 2006, s. 162-163. O związku między genezą języka a kompetencją narracyjną zob. B. Victorri „Homo narrans”: *Le rôle de la narration dans l'émergence du langage*, „Langages” 2002 nr 146, s. 112-125; tegoż *Les „mystères” d'émergence du langage*, w: *Aux Origines des langues et du langage*, sous la dir. de J.-M. Hombert, Fayard, Paris 2005, s. 228-229; J.-P. Dessalles, P. Picq, B. Victorri *Les origines de la culture. Les origines du langage*, Le Pommier, Paris 2006, s. 121-125, 128-129.

<sup>62</sup> W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantikie*, t. 1: *Teorija i niekatoryje czastyne jeje priloženija*, „Jazyki sławianskoj kultury”, Moskwa 2004, s. 514-516.

<sup>63</sup> R. Girard *Satan et le scandale*, s. 122; zob. również: tegoż *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1978, s. 266-374; R. Schwager *La mort de Jésus. René Girard et la théologie*, w: „L'Herne”, s. 125-137 oraz piękną interpretację Norwidowskiej *Paschy* daną przez Wincentego Grajewskiego: *Maszyny dialogowe. Szkice teoretyczno-literackie*, Universitas, Kraków 2003, s. 119-126. Do prac Girarda odwołują się zarówno Toporow, jak Bernard Victorri, a Michel Serres proponuje odróżnienie *sacrum* (*le sacré*) zrodzonego w krwawej ofierze od indywidualnych, uewnętrznionych wzorców świętości (*la sainteté*), która wyrzeka się przemocy (R. Girard, M. Serres *Le Tragique et la Pitié. Discours de réception de René Girard à l'Académie française et réponse de Michel Serres*, Le Pommier, Paris 2007, s. 82-83, 94-96). Mistrzowskie zastosowanie koncepcji Girarda w analizie malarstwa (cyklu obrazów Carpaccia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni/Szkoła św. Jerzego od Słoweńców, Wenecja) znajdujemy u Serresa (*Carpaccio. Les esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007).

<sup>64</sup> O funkcji dwuznaczności w mechanizmach mózgowych, w tym – percepcji dzieł sztuki: S. Zeki *The Neurology of Ambiguity*, „Consciousness and Cognition” 2004, t. 13, s. 173-196; tegoż *Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner*,

## Kordys Pocałunek Judasza

Dla Semira Zekiego Wagner to neurobiolog *avant la lettre* – muzyka poświadcza, jak głęboko pojął mechanikę mózgu, nic o nim nie wiedząc<sup>65</sup>. Dzieło Giotta objawia tę samą, zdumiewającą intuicję.

### IV

Druga połowa XIII wieku otwiera na Półwyspie Apenińskim nową epokę. Mówi się o „toskańskim Odrodzeniu” oddziałującym stopniowo na inne regiony, a Florencję, jeden z najbogatszych ośrodków, z jej niezwykłym środowiskiem intelektualnym, porównuje się do Aten<sup>66</sup>. Zestawienie nie jest arbitralne; obydwa miasta-państwa cechuje szczególnie zjawisko kulturowe: nowa forma geometryzacji przestrzeni społecznej<sup>67</sup>. Jean-Pierre Vernant opisuje, jak modele kosmosu i *polis* tworzone przez greckich filozofów (na przykład – Anaksymandra) łączą się w obrazie kuli lub okręgu z wydzielonym środkiem. Istnieje analogia między budową wszechświata, opartą na zasadzie symetrii, a strukturą miasta; obywatele znajdują się w stosunku do centrum (*agory*) w identycznej odległości, całość tworzy przestrzeń jednorodną i stabilną<sup>68</sup>. Z kolei reprezentacja przestrzeni trójwymiarowej, wypracowana we Florencji, była czymś zupełnie nowym, nawet jeśli uwzględnimy wkład Bizancjum (które czerpało wiedzę matematyczną starożytności ze źródeł późnoantycznych czy persko-islamskich)<sup>69</sup>. „Perspektywa” (w czasach Brunelleschiego tak nazywano teorię optyki), praktyka *commensuratio* kreuje harmonijne proporcje wewnątrz reprezentacji, zgodnie z odniesieniem do obserwatora. Świat dany jest na miarę człowieka, ten zaś tworzy jego obraz z podmiotowego punktu

---

„Journal of Consciousness Studies” 2002 nr 9, s. 53-76. Symbol miłości idealnej w dziełach tych twórców skupia elementy heterogeniczne, wręcz przeciwstawne; „mózgowe” pojęcie-idea wielkiego uczucia włącza separację, odrzucenie, śmierć.

- <sup>65</sup> Zob. dialog-konfrontację: wiedzy neurobiologa z intuicją artysty: Zeki/Balthus *Balthus ou la quête de l'essentiel*, Les Belles Lettres, Paris 1995.
- <sup>66</sup> L. Cavalli-Sforza *Évolution biologique, évolution culturelle*, Odile Jacob, Paris 2005, s. 96. Federico Zeri odnajduje przesłanki „autentycznego” Odrodzenia we Włoszech przed 1250 rokiem, końcem epoki Fryderyka II Sycylijskiego.
- <sup>67</sup> Zob. W.W. Iwanow *Izbrannyje trudy po siemiotikie i istorii kultury*, s. 578-579.
- <sup>68</sup> J.-P. Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique I.*, François Maspero, Paris 1980, s. 185-229. Marcel Detienne rekonstruuje genezę tego układu odwołując się do zgromadzenia wojowników, podziału łupów. Był to również czas obrad, w trakcie których każdy zabierał głos na równych prawach. Z tych form mowy-dialogu rodzi się dyskurs filozofa przed publicznością złożoną z wolnych obywateli *polis* (M. Detienne *En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société*, „Annales. ESC” 1965 t. 20 nr 3, s. 425-441; tegoż *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, Paris 1967, s. 81-97).
- <sup>69</sup> Zob. H. Damisch *L'origine de la perspective. Édition revue et corrigée*, Flammarion, Paris 1993.

widzenia<sup>70</sup>. Pisze Daniel Arasse: „sukces perspektywy we Florencji jest ściśle powiązany z operacją polityczną – reprezentacją za pośrednictwem formy malarskiej władzy rodu Medici, której zasadą niemalże moralną, była *sobrietas* i *res publica*. To właśnie przedstawia perspektywa, skoro, jak mówi Alberti w *De pictura*, tworzy ona najpierw miejsce architektoniczne [...]: plac miejski, na którym dokonuje się Historia. To idea Historii republikańskiej. Mowy kanclerzy Republiki głoszą, że wolność rozstrzyga się na placu”<sup>71</sup>. A zarazem obserwujemy zróżnicowane pod względem dynamiki (także czasowej) „mikroprzebiegi” w ośrodkach przyległych (na przykład – Umbrii) czy w granicach jednego regionu. Zeri przeciwstawia „rewolucję” florencką – „pseudorenesansowej” twórczości (na przykład – malarzy sienieńskich), opartej na intuicyjnym pojmowaniu perspektywy, innej stylistyce. To „szczep pewnych aspektów Odrodzenia na pniu gotyku międzynarodowego”, równie zmiennego w czasie i przestrzeni<sup>72</sup>. Za koniec epoki Luca Cavalli-Sforza uznaje rok 1620 – początek kryzysu ekonomicznego i upadku miast regionu.

W pierwszym tysiącleciu p.n.e. oraz na granicy naszej ery powstają „religie nowych czasów”, politeizm ustępuje religiom monoteistycznym, odwołującym się do jednej zasady kreacji świata oraz idei boga – zbawcy świata<sup>73</sup>. Karl Jaspers

<sup>70</sup> D. Arasse *Histoires de peintures*, Gallimard, Paris 2006, s. 67-68.

<sup>71</sup> Tamże, s. 63.

<sup>72</sup> F. Zeri *Renaissance et pseudo-Renaissance*, s. 13, 24, 33-34, 38-39, 42-45, 72-73. Renesans florencki, który Zeri uznaje za jedyny autentyczny, z trudem przenikał do mniejszych ośrodków. Rezultatem tej nierównomiernej dyfuzji była „wyjątkowa różnorodność rozwiązań figuratywnych, z których żadnego nie można uznać w sensie jakościowym za Renesans, poza czysto chronologicznym rozumieniem tego ostatniego” (tamże, s. 46). Dokładny opis poszczególnych centrów kulturowych na terenie Włoch daje Daniel Arasse *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Hazan, Paris 2008.

<sup>73</sup> W.W. Iwanow *Nauka o człowiek. Wwiedienije w sowremiennuju antropologiju. Kurs liekcyj*, Izdatielskij Centr Rossijskogo Gosudarstwiennogo Gumanitarnogo Uniwersitieta, Moskwa 2004, s. 129-130; tegoż *Dualnyje struktury w antropologii. Kurs liekcyj*, RGGU, Moskwa 2008, s. 288-290; wzorcowa analiza: W.N. Toporow *Sokrat platonowskoj „Apologii Sokrata” kak czelowiek „osiewowego wriemieni” (k probliemie „powiedienczeskiego scenaria” i „kulturnoj roli”)*, w: *Slawianskoje i bałkanskoje jazykoznanije. Czeliowiek w prostranstwie Bałkan. Powiedienczeskie scenarii i kulturnyje roli*, red. I.A. Siedakowa, T.W. Cyw’jan, Indrik, Moskwa 2003, s. 7-18. Według Patočki (*Platon et l’Europe*, s. 138-139, 160) mit Sokratesa z perspektywy platońskiej koncepcji historii greckiej zawiera elementy odnajdywalne w losie Jezusa. Źródłem władzy zła nad światem (por. „panowanie grzechu” u św. Pawła: „wszyscy bowiem zgrzeszyli i pozbawieni są chwały Bożej”; Rz 3, 9-23) jest śmierć posłańca Apollona, a celem jego misji było przekonanie ludzi o konieczności troski o duszę. Sokrates, wcielając ideał życia absolutnie odpowiedzialnego wszedł w konflikt ze światem, nieuchronnie prowadzący do tragedii. Werdykt sądu zostanie jednak odwrócony w osąd samych sędziów przez tego, za którym stoi potęga prawdy: „jeśli Państwo sprawiedliwości stanowi część istotnej treści historii ludzkości, historia jest osądem sędziów Sokratesa” (s. 299).

mówi o „religiach osiowych”, a „czas osiowy” (*Axenzeit*) określa genezę buddyzmu, chrześcijaństwa, konfucjanizmu. Kategorie te można również zastosować w odniesieniu do pewnych (wyjątkowych) społeczeństw, które uznały za podstawowy cel – aktywność zwaną dziś estetyczną. Historia *Homo sapiens sapiens* nie liczy wiele takich „epok osiowych”; choć nie są dziełem przypadku, nie stanowią zjawisk cyklicznych. A jednak, bez skoków w ewolucji noosfery „nie istniałoby ukierunkowanie strzałki czasu (odwrotne w stosunku do entropijnego czasu termodynamiki) w historii kultury”<sup>74</sup>. Iwanow wskazuje górny paleolit (Lascaux)<sup>75</sup>, „złoty wiek” Grecji (Ateny V w. p.n.e.), Bizancjum – wyjątkową syntezę pierwiastka estetycznego i religijnego<sup>76</sup>, włoski Renesans (można by powiedzieć, że freski Giotta są projekcją opowiadania o „czasie osiowym” nowej religii w „epokę osiową”). Wreszcie, lata przemierza europejskiej awangardy artystycznej z nauką, filozofią: 1905-1916. Ostateczną cezurę stanowi Światowy Kryzys Ekonomiczny (1929); w Rosji Stalin przejmuje władzę absolutną ze wszystkimi przerażającymi konsekwencjami. Nadchodzi „ciemny”, tragiczny okres historii Europy<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> W.W. Iwanow *Izbrannije trudy po siemiotikie i istorii kultury*, s. 579; tegoż *Nauka o czelowiekie...*, s. 120-123.

<sup>75</sup> Twórczości tej towarzyszyła zaawansowana technologia: konieczne były drewniane rusztowania (bliskie konstrukcjom jeszcze do niedawna stosowanym w trakcie restauracji fresków); przygotowanie barwnika (ochry) wiązało się zaś z obróbką termiczną analogiczną do stosowanej przy wytopie żelaza. Jednakże nie wykorzystano tego potencjału do wytwarzania broni (rezultatem takiego wyboru mogłaby być samozagłada relatywnie nielicznej populacji), lecz do kreacji malowideł nasyconych wartościami mitologicznymi i sakralnymi. Podobną orientację odnajdujemy w sztuce włoskiego Renesansu (W.W. Iwanow *Izbrannije trudy...*, s. 97-98; tegoż *Nauka o czelowiekie*, s. 131-133).

<sup>76</sup> Zachód przejął od Bizancjum ikonografię, tryb wyobrażenia Chrystusa, Matki Boskiej; jego koncepcje, w tym doktryna łącząca niewidzialne *sacrum* z widzialną ikoną (odpowiedź na kryzys ikonoklastyczny VIII i IX wieku) uwarunkowały naszą postawę wobec reprezentacji obrazowych (zob. cytowaną pracę Marie-José Mondzain). Zestawienie ukazuje różnicę w wymiarze semiotycznym: filozofia, teologia epoki Karolingów czyni obiektem refleksji znak (eucharystyczny) oraz logiczno-retoryczną analizę języka, odrzucając ikonę; Bizancjum opowiada się za symbolem i kultem obrazów (wstęp Alaina de Libery do I. Rosier-Catach *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Seuil, Paris 2004, s. 15-16).

<sup>77</sup> W.W. Iwanow *Pierwaja triet'dwadcatogo wieka w russkoj kulturie: mudrost', razum, iskusstwo*, w: *Russkaja antropologiczeskaja szkoła. Trudy*, t. 4, część 1, Moskwa 2007, s. 8-117.

Szkice

## Abstract

**Jan KORDYS**

**Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

### **The Kiss of Judas**

Described are the general composition principles of frescos by Giotto di Bondone (1267-1337) at the Scrovegni Chapel in Padua, and the novelty of narrative techniques applied therein. *The Kiss of Judas* is analysed and compared against the Gospel-based 'give-up' scene as well as the categories of 'faithfulness' and 'trustfulness' as interpreted in the early Christianity. Another topic is the anthropological dimension of the sacrifice of Christ. The essay's conclusive section characterises the Florentine Renaissance as one of the 'axial ages' (quoting Karl Jaspers' notion) in the history of mankind.