ROZPRAWY

ADAM S. LABUDA

JAN VAN EYCK REALISTA I NARRATOR

WOKÓŁ STRUKTURY I ŹRÓDEŁ ARTYSTYCZNYCH UKRZYŻOWANIA NOWOJORSKIEGO*

Dyptyk nowojorski, zestawiający obok siebie przedstawienia *Ukrzyżowania* i *Sądu Ostatecznego*, nie cieszył się szczególnymi względami badaczy malarstwa staroniderlandzkiego[1]. Tkwiąc w cieniu wielkiej zagadki, jaką są *Godzinki Mediolańsko-Turyńskie*, był przedmiotem roztrząsań dotyczących głównie atrybucji i czasu powstania. Kwestie te do dzisiaj pozostają nierozstrzygnięte, choć umacnia się pogląd, iż dyptyk wymalował Jan van Eyck we wczesnej fazie swej twórczości[2]. Zapowiedź zmiany tej sytuacji przyniosły niedawne wypowiedzi uczonych francuskich, Charlesa Sterlinga i Alberta Châtelet[3], ale za prawdziwy przełom uznać należy dwie obszerne prace, w których dyptyk stał się głównym obiektem zainteresowania. Pierwsza z nich,

* Artykuł powstał w wyniku badań nad kontaktami artystycznymi włosko-niderlandzkimi w wieku XV, które prowadziłem wiosną 1988 r. we Włoszech dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich.Za jego życzliwe przyznanie serdecznie dziękuję Pani Profesor Karolinie Lanckorońskiej.

[1] Nowy Jork, Metropolitan Museum, Nr inw. 33.92 A,B Technika olejno-temperowa; warstwa malarska przeniesiona na płótno. Wymiary każdego skrzydła: 56,5 x 19,7 (bez ram). Stan badań szczegółowo referuje D.Eichberger; Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987 (cyt. dalej Eichberger 1987), s. 13 nn. Por. też H.B. Wehle, M. Salinger; Catalogue of early Flemish, Dutch and German Paintings, Metropolitan Museum of Art, New York 1947, s. 1-12; A. Châtelet: Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV siècle, Fribourg 1980, 196, nr 20; H. Belting, D. Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983 (dalej cyt. Belting/Eichberger 1983), 15 nn.

[2] Poglądy w sprawie atrybucji krótko zestawiają Belting/Eichberger 1983, 183, przyp. 7. Szersza dyskusja por. Eichberger 1987, 18 nn.

[3] Ch. Sterling, Jan van Eyck avant le 1432, „Revue de l'Art", 33, 1976, s. 7nn.,42 nn.; Châtelet, Les Primitifs...op. cit.,37 n.,196n. (nr 20); tenże, Un collaborateur de van Eyck en Italie: w: Relations artistiques entre les Pays — Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger (Études d'Histoire de l'Art publié par l'Institut Historique de Rome, t. IV), Bruxelles — Rome 1980 (dalej cyt. Châtelet 1980), 46 nn.

napisana przez Hansa Beltinga i Dagmar Eichberger, ukazała się w roku 1983 pod programowym tytułem: *Jan van Eyck als Erzähler*[4]. W cztery lata później Eichberger ogłosiła drukiem swą rozprawę doktorską[5]. Zawartość obu książek, gruntownych i wszechstronnych, pokrywa się w znacznej mierze; dysertacja Eichberger jest tu bardziej wyczerpująca. Natomiast książka wcześniejsza rozwinęła istotne metodologiczne założenia, a skupiły się one w pochodzącej od Beltinga koncepcji Jana van Eycka jako narratora. Kategoria ta, choć sposób jej zastosowania może wzbudzać zastrzeżenia, przeniosła dotychczasowe atrybucyjno-stylistyczne rozważania na nowe obszary historycznej refleksji, której osią jest kształtowanie się specyficznych zadań obrazowych i środków artystycznego wyrazu w malarstwie przełomu średniowiecza i nowożytności[6]. Odkrywcze obserwacje niemieckich autorów zachęcają do dalszych poszukiwań.

JAN VAN EYCK REALISTA

Scena *Ukrzyżowania* (il. 1), mimo że zamknięta w obrębie wąskiego pola obrazowego, stanowi niezwykle rozbudowane ujęcie wydarzenia, mieszczące się w tradycji tzw. tłumnej Kalwarii („der volkreiche Kalvarienberg")[7].

Widz, zdaje się, ogląda rzecz z pewnej wysokości i ze znacznej odległości. Otwiera się przed nim rozległy, zaludniony krajobraz, odzwierciedlający rzeczywiste [prawdopodobne] stosunki przestrzenne. Dwa najbliższe i główne plany przestrzenne wyznaczone są przez skupiska postaci, oblepiające stok Golgoty, który pnie się aż do 3/4 wysokości tablicy. Jedynym wyraźnym (choć bynajmniej nie odczuwanym zgrzytliwie) odstępstwem od reguł perspektywy jest znaczna wielkość wyniesionych ponad tłum, rysujących się na tle nieba krucyfiksów; osiągają one w ten sposób szczególną optyczną wartość, porów-

[4] Belting/Eichberger 1983. Książce poświęcono liczne omówienia: G. Boehm w „Frankturter Allgemeine Zeitung" z dnia 11. V. 1984; C. R. w „The Burlington Magazine", CXXVII, August 1985, 547; J. Ch. Smith w „Speculum", LX, 1985, 638 nn.; P. Reuterswärd w „Konsthistorisk Tidskrift", LV, 1986, Häft 1, 40 n.; A. Châtelet w „Bulletin Monumental", 145 — II, 1987, 247 n.; C. J. Purtle w „The Art Bulletin", LXIX, December 1987, 651 nn.; A. S. Labuda w „Kunstchronik", 41, 1988, 109 nn.

[5] Eichberger 1987.

[6] Niektóre zastrzeżenia wyraziłem w recenzji cytowanej w przyp. 4. Por. tez niżej s. 13 nn.

[7] Por. E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, wyd. 2, Berlin 1967; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. II: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, 164 n. Najbardziej szczegółowe analizy naszego Ukrzyżowania por. Châtelet 1980; Belting/Eichberger 1983; Eichberger 1987.

nywalną do postaci umieszczonych na pierwszym planie. Wolna od postaci przestrzeń odsłania charakter miejsca, kamienistego, surowego, pozbawionego życia. Za załamaniem wzniesienia rysuje się widok Jerozolimy, nad którą dominuje potężny budynek świątyni Salomona. Za panoramą miasta ciągnie się daleko w głąb górzysty krajobraz, zrazu łagodny, później przechodzący w skaliste, ośnieżone szczyty, które giną w mgłach horyzontu. Można powiedzieć, że miejsce wydarzenia rozciąga się w sposób ciągły i jednolity między dwoma biegunami: biegunem dali, „krańcem" ziemi i biegunem bliskości, dającym wgląd w jej najdrobniejszą, geologiczną charakterystykę.

Samo wydarzenie jest barwnym, migocącym rozmaitością, pełnym ruchu widowiskiem. Z realnością otoczenia idzie w parze prawda w ukazaniu postaci jako jednostek, ich wyglądów, poruszeń, zachowań, psychicznych akcji i reakcji. Spojrzenie widza oglądającego obraz przechodzi od jednego do drugiego rodzaju widzenia: z jednej strony, niejako z góry ogarnia całość falującego tłumu, różnicującego się w pojedyńcze ośrodki grupowych akcji, z drugiej — zagłębia się w studium szczegółów stroju, mimiki czy gestykulacji poszczególnych postaci.

Na trzech krzyżach, które wieńczą płaski szczyt Golgoty, wiszą Chrystus i dwaj łotrzy. Wokół krzyża zgromadził się zwarty tłum Żydów i rzymskich żołnierzy, pieszych i konnych, przybyłych z Jerozolimy dla obejrzenia egzekucji. Uczestnicy wciąż napływają: korowód jeźdźców podchodzi z lewej strony; piesi i konni prą ku górze od dołu. Obraz ilustruje tu Ewangelię św. Mateusza, która mówi o przeklinających Chrystusa przechodniach i szydzących zeń starszych żydowskich, arcykapłanach i uczonych w Piśmie (27, 39-43)[8]. Po lewej stronie krzyża Longinus, żołnierz rzymski, przebija bok Chrystusa; niewidomego Longinusa wspomaga w tej czynności współtowarzysz. Wzdłuż pionowej belki krzyża rysuje się pika z gąbką nasyconą octem, a trzymający ją Stefaton ginie gdzieś w tłumie. Czoło pochodu konnych, już po prawej stronie krzyża, zajmuje setnik, który rozpoznał w Chrystusie Syna Bożego. Ukazany został w sposób niezwykły: rozwarł ramiona, odwrócił twarz ku niebu, jakby w momencie iluminacji, „comme pour accueillir la foi qui vient de l'atteindre"[9]. Na linii spojrzenia setnika znajduje się „nie tylko głowa Ukrzyżowanego, ale i niebo, które zaciemnia się w tym momencie"[10].

Na planie pierwszym, w oddaleniu od zgiełkliwej masy gapiów, ukazana jest omdlewająca Maria, którą przytrzymuje św. Jan. Parze tej

[8] Zwrócił na to uwagę Châtelet 1980, 47.
[9] Ibidem, 49.
[10] Belting/Eichberger 1983, 90.

towarzyszy sześć innych niewiast. Cztery z nich, m. in. Maria Magdalena, należą niewątpliwie do historycznego otoczenia Marii i Chrystusa. Z prawej strony stoi kobieta identyfikowana przez badaczy jako Sybilla z Erytrei lub z Cumae; przygląda się obojętnie rozpaczy matki[11]. Kompozycyjny odpowiednik Sybilli stanowi niewiasta z lewej, być może również prorokini, odwrócona tyłem i patrząca w głąb, ku ośrodkowi akcji[12]. Podobna, ale dobitniej zaznaczona rola przypada klęczącej Marii Magdalenie. Złożone ręce uniosła w górę, wypełniona bólem spogląda ku Ukrzyżowanemu. Maria Magdalena jest łącznikiem między pierwszym i drugim planem, między grupą Matki i grupą Syna; jej duchowe pragnienie zjednoczenia się z Mistrzem wypełnia i neutralizuje dystans fizyczny dzielący oba wymienione plany. Widz wraz z Marią Magdaleną przemierza spojrzeniem tę odległość[13].

Jak podkreślają badacze, realizm przedstawienia — tak dobitny w porządku przestrzennym obrazu, w odtworzeniu warunków topograficznych i aktorów wydarzenia — realizuje się również w porządku czasowym. Odmalowując dramat Kalwarii artysta odstąpił od tych najczęściej spotykanych ujęć obrazowych, w których czynności i epizody rozwijającej się w czasie akcji Ukrzyżowania unaocznione są jednocześnie, jakby odbyły się w jednej chwili. Mając na uwadze relacje biblijne i późniejsze teksty opisujące dzieje męki Pańskiej wolno stwierdzić, iż malarz nasz dąży do „oznaczenia" punktu czasowego swego przedstawienia: jest nim moment krótko po śmierci Chrystusa[14]. Podstawowy wyznacznik tego momentu stanowi przebicie włócznią boku Chrystusa. Św. Jan Ewangelista, który jako jedyny przekazał informację o tym zdarzeniu, umieścił je właśnie po śmierci Zbawiciela. „Otóż — zauważył Châtelet — zarówno Pseudo-Bonawentura, jak i Ludolf z Saksonii umieszczają w tym właśnie momencie omdlenie Marii, które było skutkiem tego ostatniego upokorzenia, jakie stało się udziałem jej syna"[15]. Na ten sam odcinek czasowy przypada również rozpoznanie przez setnika Syna Bożego w Chrystusie oraz „zaciemnienie nieba"[16].

Obok czasowych można dostrzec inne zgodności przedstawienia z rzeczywistym przebiegiem wypadków. Odpowiednio do przekazu biblij-

[11] W sprawie Sybilli z prawej por. E. Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge Mass. 1953, 240, przyp. 1; Châtelet 1980, 50; Eichberger 1987, 79 nn. (ustalenia podstawowe).

[12] Châtelet 1980, 50.

[13] Nawiązuję tu do analizy Beltinga/Eichberger 1983, 87.

[14] Châtelet 1980, 47 n.; Belting/Eichberger 1983, 54, 90; Eichberger 1987, 76 nn.

[15] Châtelet 1980, 48.

[16] Belting/Eichberger 1983, 90.

nego, a wbrew rozpowszechnionemu obyczajowi ikonograficznemu złoczyńcy nie są przybici gwoździami a przywiązani do krzyży[17]. Ponad głową Chrystusa umieszczony jest napis „Jezus z Nazaretu, Król Żydów", sporządzony w trzech językach: hebrajskim, greckim i łacińskim, co odzwierciedla stan rzeczy opisany w Biblii[18]. Tego rodzaju fakty doprowadziły Beltinga i Eichberger do konkluzji następującej: „Malarz pragnie z największą historyczną dokładnością przedstawić wszystko tak, jak rzeczywiście było. Zamiast iść utartymi drogami tradycji ikonograficznej, próbował przekazać w swym obrazie zawartość autentycznego tekstu ewangelii"[19].

Czy jednak konkluzja ta nie idzie zbyt daleko? Czy swoiście historyczna lektura obrazu zachowuje ważność w całej rozciągłości? Zauważmy, że obraz zawiera szereg „niedokładności". Przebicie boku Chrystusa poprzedzone było połamaniem goleni współukrzyżowanych z Chrystusem, co miało przyspieszyć ich śmierć; malarz pominął ten ważny, poświadczony przekazem biblijnym szczegół[20]. Ruch wokół krzyży, sugerujący raczej przybywanie ludzi na Golgotę niż jej opuszczanie, pozostaje w sprzeczności z jedyną informacją o zachowaniu się Żydów po śmierci Pana i wyznaniu setnika, która pochodzi od Ewangelisty Łukasza: „Wszystkie też tłumy, które się zbiegły na to widowisko, gdy zobaczyły, co się działo, wracały bijąc się w piersi" (Łuk. 23,48). Następny werset tej samej Ewangelii mówi o tym, że „wszyscy (...) znajomi [Chrystusa] stali z daleka" (Łuk. 23,49). Temu stanowi rzeczy odpowiada wyraźne oddalenie grupy Marii od rdzenia wydarzenia. Wszakże ten zabieg kompozycyjny nie jest podyktowany wyłącznie chęcią odtworzenia sytuacji opisanej w Ewangelii. U jego źródeł tkwią również, jak zauważyła Eichberger, względy dewocyjno-doktrynalne. W polu widzenia pobożnego widza staje najpierw Maria, której ból ma poruszyć widza i pozwolić mu dogłębnie odczuć tragiczny wymiar śmierci krzyżowej[21]. Wcześniej wskazaliśmy już na dwie stojące po bokach niewiasty, zwłaszcza tę z prawej, którą Erwin Panofsky uznał za Sybillę z Erytrei[22]. Eichberger wykazała przekonywująco, że chodzi tu o Sybillę z Cumae, której przepowiednie odnosiły się zarówno do męki, jak i do samego nadejścia Zbawiciela. Sybilla ta odgrywa tu zatem podwójną rolę. „Zwraca się ku Marii, której swego czasu przepowiedziała narodziny Zbawiciela, a zarazem zapowiada śmierć tego ostatniego, też przez siebie

[17] Ibidem, 91.
[18] Ibidem, 91.
[19] Ibidem, 91.
[20] Por. Eichberger 1987, 76, przyp. 426.
[21] Ibidem, 79.
[22] Por. przyp. 11.

przepowiedzianą"[23]. Jeśli przyjąć, iż niewiasta po lewej stronie, odwrócona w kierunku Chrystusa ukrzyżowanego, jest drugą Sybillą, można by w niej upatrywać Sybilli z Erytrei[24]. Wprowadzenie w obręb przedstawiewnia wyobrażeń Sybill poszerzyło jego temporalność o moment przepowiedni i związany z nim moment oczekiwania, którego spełnienie przynosi rozgrywający się przed oczyma widza dramat. Z kolei teraźniejszość dramatu otwarta jest na przyszłość poprzez sąsiedztwo z Sądem Ostatecznym.

Wszystkie przywołane przed chwilą aspekty obrazu pouczają, iż jego sensu nie da się sprowadzić do historycznie rzetelnej rekonstrukcji wydarzenia, iż nie pretenduje on nawet do odtworzenia wszystkich znanych faktów, iż wreszcie nie był przedmiotem jakiejś uczonej zabawy zwanej „krytyką historyczną". A mimo to wrażenie, że tablica jest wiernym, tchnącym autentyzmem obrazem wydarzenia — tak, jak ono naprawdę w przeszłości się rozegrało — pozostaje nieodparte. Zdolność ewokowania tego wrażenia nie zasadza się jednak na ikonograficznym wyposażeniu dzieła , jest niezależna od stopnia jego zbliżenia czy oddalenia od przekazów kanonicznych i wiarygodnych. Jakie czynniki zatem są decydujące?

We wstępnej analizie skrzydła dyptyku zwróciliśmy uwagę na optyczny realizm przedstawienia: na sugestywny opis warunków przestrzennych i topograficznych, akcji międzyludzkich, wyglądów i zachowań postaci. Rzeczywistość empiryczna zdaje się być „w" obrazie i tej obrazowej rzeczywistości nie można odnieść do jakiejś pozaobrazowej, uprzednio danej wiedzy źródłowej[25].

Jan van Eyck stosuje gatunek malarskiego opisu o szczególnej mimetycznej skuteczności: żywa, nieskończenie zróżnicowana materia świata zostaje unieruchomiona i wprost uobecniona w malarskim przedstawieniu. Iluzja rzeczywistości jest nieodparta, przedstawiające zdaje się osiągać stan doskonałej przeźroczystości wobec przedstawionego. Jak wiadomo jednak, technika realistycznego opisu wprzęgana była w kreowanie bytów przekraczających rzeczywistość naszego świata. Pouczają o tym dzieła Jana van Eycka powstałe w latach trzydziestych XV wieku. *Ukrzyżowanie* nowojorskie nie mieści się w tej kategorii[26]. Rzeczywistość obrazu zjawia się tu jako ruchliwy, bogaty splot czynności prawdziwie ludzkich, uchwyconych w stanie trwania lub chwilowości, osadzonych w konkretnych, przypadkowych uwarunkowaniach prze-

[23] Eichberger 1987, 80.
[24] Ibidem, 81.
[25] Belting/Eichberger 1983, 91.
[26] O różnicach tych por. Sterling, op. cit., 7 nn.; Belting/Eichberger 1983, 143 nn.

strzennych i topograficznych. By efekt ten osiągnąć artysta ujął świat przedstawiony w szczególną formę kompozycyjną, która, jak wykazali Belting i Eichberger, zdradza cechy właściwe technice opowiadania obrazowego[27]. Jakie są to cechy?

Istotnym składnikiem techniki opowiadania jest panoramiczne ujęcie jednolitej przestrzeni, oglądanej z daleka i z wysoka, w perspektywie ptasiej, wypełnienie jej mnóstwem pojedynczych postaci, sytuacji, epizodów. Wędrujące w tej przestrzeni oko odsłania kolejno elementy przedstawienia. Wolno tu mówić o dynamicznym opowiadaniu, gdyż czas wkalkulowany jest w uważne, przechodzące od epizodu do epizodu, od szczegółu do szczegółu oglądanie obrazu przez widza. „Poprzez niejako kartograficzne rozszerzenie scenerii i określone rozłożenie w niej wieloosobowych i rozdrobnionych grup-akcji zaprogramowany został rodzaj percepcji obrazu, który bliższy jest praktyce czytania aniżeli kontemplowania stanu rzeczy przedstawionego w obrazie". Całość dominuje nad szczegółem. Wszystkie postacie są tej samej wielkości, ich wielkość i widoczność są funkcjami położenia w przestrzeni i oddalenia od widza. Zdarzenie powstaje jako złożona interakcja pojedynczych czynności, których związek uwidacznia się dopiero w ogólnym oglądzie. Spojrzeniu udziela się nie postać a działanie, nie prezentacja a ruch. Gdy wędrujące w wyobrażonej przestrzeni oko pochłonięte zostaje przez szczegół, traci ono kontakt z całością. „Tylko logika rozwijającej się w czasie narracji i logika topograficznych powiązań sytuacji obrazowych zapewniają rzeczy pojedynczej związek z całością. Odczytując w ten sposób przedstawienie wiąże widz niepowiązane z sobą i równoważne informacje, zgodnie z ich uporządkowaniem w obrazie."[28] Wydobyte przez badaczy niemieckich cechy Ukrzyżowania stanowią gatunkową, właściwą opowiadaniu ramę, w obrębie której zarysowują się pewne osobliwości obrazu. Wśród nich najsilniej należy podkreślić jego charakter „wydarzeniowy", „chwilowy".

W mrowiu postaci nierównomiernie oblepiających strome, wysoko podciągnięte zbocze góry Golgoty wyodrębniają się dwa równoległe plany przestrzenne: grupa Marii i grupa zebranych wokół krzyży. Trzy krzyże, wyrastające ponad tłum, odcinają się wyraźnie na tle nieba i podkreślają wertykalną tendencję kompozycji, ściśle mówiąc: wąskość pola obrazowego. Grupa Marii rozłożona jest wzdłuż linii półokręgu, który — otwarty ku górze — zamyka kompozycję od dołu i stabilizuje dolną strefę obrazu. Podobną, zamykającą i stabilizującą rolę odgrywa linia łuku wyznaczona przez postacie, które

[27] Belting/Eichberger 1983, passim, por. zwłaszcza s. 83 nn.; 115 n.
[28] Belting/Eichberger 1983, 86.

stoją za krzyżami, nieporuszone, ożywione tylko mimiką. Cały ruch zawiera się między zewnętrznymi granicami kompozycyjnych i ideowych ognisk. Jego najsilniejszym nośnikiem jest korowód jeźdźców, który „wprowadzony" z lewej strony przemierza wzgórze w poprzek, po łukowatej linii; jego zamknięcie stanowi osoba setnika. Wolna przestrzeń między pierwszym i drugim planem, odsłaniająca charakter miejsca akcji, nie eliminuje związków między planami. Dystans ten, jak podnosiliśmy wyżej i co bardzo silnie podkreślali Belting i Eichberger w ramach swej koncepcji opowiadania, wypełnia uczucie Marii Magdaleny[29]. Czysto fizycznym łącznikiem dwóch planów są dwaj odwróceni tyłem do widza piechurzy, podążający na szczyt Golgoty. Podobną rolę pełni czerwono odziany jeździec na czarnym koniu, którego niewielki fragment widać z prawej strony. Nawiasowe zamknięcia kompozycji figuralnej zawierają pewien moment abstrakcyjny. Wszakże ruch i ciągłość między planami, wiarygodne odtworzenie terenu, dają prymat miejscu nad postaciami, realiów empirycznej przestrzeni nad abstrakcyjnymi regułami kompozycji. Doprowadzone do granicy czytelności obcięcie czerwonego jeźdźca odsłania dobitnie, aż dramatycznie otwarty charakter całej kompozycji. Widzimy tylko wycinek góry Golgoty, widzimy tylko część zgromadzonego na niej tłumu. Artysta, oglądający rzecz z wysokości i znacznej odległości, wybiera trafne ujęcie i wprowadza w pole obrazu istotne motywy i sytuacje. Obcięcie postaci uzmysławia widzowi, iż wydarzenie (miejsce/akcja) rozciąga się dalej, poza sferę właściwego przedstawienia. Kluczowa rola w wywołaniu tego efektu przypada tu pochodowi jeźdźców, którzy kolistym, powolnym ruchem, jakby posuwając się wokół wzgórza, podchodzą ku ośrodkowi wydarzenia. Ten moment oddanej wyobraźni widza kontynuacji akcji poza ramami obrazu jest w naszym dziele równie silny, jak potrzeba zaakcentowania dwóch ośrodków ideowych wydarzenia. Chrystus ukrzyżowany i Maria omdlewająca stanowiły punkty stałe, wedle których malarz "chwytał" w pole obrazu ruchliwą, płynną materię wydarzenia. Zgęszczony tłum wokół krzyża rozsadza, otwiera obraz na boki, poprzez który, niczym wąski ekran, przepływa korowód jeźdźców.

Otwarte i zarazem fragmentaryczne ujęcie przestrzeni oraz migawkowe czasu w obrazie w szczególny sposób współbrzmią z realistycznym językiem szczegółów. Owa otwartość i migawkowość nie jawią się tutaj jako artystyczny chwyt, jako forma niedokładności, ale pewna obiektywna konieczność, wynik wydłużonego formatu obrazu. W obrazie może pojawić się tylko to, co on faktycznie obejmuje. Artysta nie tylko

[29] Ibidem, 90.

nie tuszuje wąskości tablicy, ale ją twórczo wykorzystuje — dla realizacji idei autentyzmu i prawdy obrazowego przekazu, bez rezygnacji z doktrynalnych i dewocyjnych funkcji dzieła.

JAN VAN EYCK NARRATOR

Najogólniejsza charakterystyka orientacji artystycznej *Ukrzyżowania* nowojorskiego zawarta została w pojęciu realizmu,które tradycyjnie odnoszone jest do sztuki Jana van Eycka. Pojęcie to stanowi sygnał do otwarcia problematyki, nie oznacza jej rozwiązania. Jak zauważył Norman Bryson, „termin 'realizm' nie może odnosić się do jakiejś absolutnej koncepcji 'rzeczywistości', gdyż koncepcja taka nie pozwalałaby zdać sprawy z historycznego i zmiennego charakteru 'rzeczywistości' w różnych okresach i kulturach. Ważność terminu musi być względna i dlatego należy przyjąć, iż 'realizm' polega na swoistej zgodności (coincidence), jaka zachodzi między przedstawieniem a tym, co dane społeczeństwo ustanawia i uważa za swą rzeczywistość"[30] W naszym przekonaniu *Ukrzyżowanie* nowojorskie „projektuje" zgodność między rzeczywistością obrazu i zewnętrzną rzeczywistością jego czasu (wraz z przekonaniem tego czasu o „prawdziwej" rzeczywistości Golgoty),ale opisanie gry zachodzącej między tymi obszarami pozostaje zadaniem przyszłych badań. Wyżej wskazaliśmy jedynie na artystyczne środki, które powołują do życia wspomnianą zgodność: naturalizm przedmiotowy, migawkowe i fragmentaryczne ujęcie rzeczywistości oraz „narracyjną" organizację całości świata przedstawionego.

Wszechstronną interpretację narracyjnych własności obrazu zawdzięczamy, jak pamiętamy, Beltingowi i Eichberger[31]. Należy jednak zauważyć, że kategoria narracji w ich książce wykracza znacznie poza definicję pewnej techniki artystycznej. Jest ona w niej wszechobecna, jest słowem-kluczem, objaśniającym nie tylko język, ale i postawę artystyczną malarza[32]. Narracja to nie tylko sposób ujmowania świata zewnętrznego w obrazie, to również namiętność , która malarza w ogóle popycha do szczegółowej i kompletnej rejestracji jego wyglądów. Właśnie, albo dopiero jako narrator dociera Jan van Eyck do rzeczywistości. Jan van Eyck o niej „opowiada": „opowiada" w sposób historycznie poprawny o dramacie Golgoty, o jego uwarunkowaniach topograficznych i atmosferycznych, o strojach czy zachowaniach uczestników wydarzenia. U

[30] N. Bryson, Vision and Painting. The Logic of the Gaze, New Haven and London 1983, 13.
[31] Por. przyp. 4.
[32] Wskazałem na to w mej recenzji cytowanej w przyp. 4.

podstaw wywodów Beltinga i Eichberger tkwi przeświadczenie, że narracyjna forma wypowiedzi kreuje automatycznie realistyczną wizję świata. Trudno przystać na ten rodzaj współzależności. Realizm może wyrażać się na różne sposoby, oczywiście również na sposób narracyjny; z kolei formy narracyjne służyć mogą tworzeniu fikcji nie mającej wiele wspólnego z empiryczną, „codzienną" rzeczywistością.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że poprzez pojęcie narracji dotykamy istotnego aspektu struktury *Ukrzyżowania* nowojorskiego. Spróbujmy zatem określić teoretyczno-poznawczy status pojęcia - na poziomie zupełnie elementarnych ustaleń definicyjnych. Literaturoznawca Seymour Chatman zauważa, że „każde opowiadanie charakteryzuje się dwoma elementami: fabułą (ang. story, fr. histoire), na którą składa się „treść", czyli łańcuch zdarzeń (działania i wydarzenia), i to, co można określić terminem "istoty" /existence/ (postacie i tło), tj. przedmioty i osoby biorące udział w tych wydarzeniach, pozostające pod ich wpływem lub stanowiące ich tło; oraz „dyskurs", tzn. wyrażenie, środek za pomocą którego zostaje przekazana treść, zespół rzeczywistych „oznajmień" narracyjnych[33]. Z definicji tej wynika, iż opowiadanie zawiera moment czasowy, dynamiczny, procesualny: stanowi łańcuch jakichś jednostek oznajmieniowych wyrażających fabułę, czyli „konfigurację wydarzeń i istot, które następują po sobie w kolejności zgodnej z normalnymi prawami czasowo-przestrzennymi rządzącymi światem"[34]. I aby rzecz jeszcze silniej podkreślić: „Niezależnie od środka przekazu jest oczywiste, że podstawowym wymiarem opowiadania jest czas lub - dokładniej - następstwo tzn. czas rozpatrywany jako pewien obszar, w którym następują po sobie kolejne wydarzenia"[35].

W jakim sensie opowiadaniem jest nasze *Ukrzyżowanie*? Opowiadaniem bez fabuły? Opowiadaniem bez momentu czasowego, procesualnego? Najpierw Châtelet, potem w szczegółowym, analitycznym wywodzie Belting i Eichberger — a ja za nimi — kładli nacisk na czasowo-przestrzenną jedność ukazanego wydarzenia i statyczny opis otoczenia i postaci. Nie istnieje tu czas opowiedziany („erzählte Zeit"); jego nośnikiem nie jest, jak by to można wnosić z rozważań Beltinga i Eichberger, motyw Marii Magdaleny jako łącznika między „epizodem" Marii i „epizodem" Ukrzyżowania, gdyż wszystko odbywa się w jednoczesności[36]. Obaj wspomniani autorzy wydobywają na powierzchnię

[33] S. Chatman, Towards a theory of Narrative, „New Literary History", 1975, z. 2, 295 — 318 (O teorii opowiadania, tłum. I. Fessel, „Pamiętnik Literacki", LXXV, 1984, z. 4, 199).
[34] Ibidem, 214 n.
[35] Ibidem, 218.
[36] O „erzählte Zeit" i „Erzählzeit" por. Chatman, op. cit., 219 (w nawiązaniu do

jeszcze inny moment, który sam jednak nie wystarczy, by zaistniało opowiadanie, mianowicie „Erzählzeit": subiektywny czas opowiadania, owo powolne przechodzenie widza od szczegółu do szczegółu...

Aby jaśniej określić sytuację *Ukrzyżowania* nowojorskiego, należy przywołać obraz *Niesienie Krzyża* z Budapesztu (il. 2), który wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jest kopią oryginału Jana van Eycka[37]. Szereg ważnych cech wiąże ten obraz z Ukrzyżowaniem: wysoko podniesiony horyzont, lekkie nachylenie terenu, panoramiczny ogląd całości przez widza, równomierne wypełnienie postaciami scenerii krajobrazowej. Również w *Niesieniu Krzyża* obowiązuje zasada jedności czasu i przestrzeni: widzimy Jerozolimę i obszar poza miastem, którego orientacyjnym punktem jest wzgórze Golgoty; Chrystus, z krzyżem na ramionach, pośrodku rozciągniętego pochodu, wychodzi z bram Jerozolimy, w głębi widać przygotowania do przyjęcia skazańców na miejscu kaźni. Wszystko odbywa się równocześnie, łącznie z życiem na ulicach miasta. „Punctum temporis" jest ściśle oznaczone, solidniej nawet niż w *Ukrzyżowaniu*. Pomimo to *Niesienie Krzyża* pozostaje opowiadaniem w ścisłym tego słowa znaczeniu, zawiera bowiem fabułę, którą implikuje przez zestawienie dwóch epizodów: właśnie niesienie krzyża i przygotowanie do ukrzyżowania na szczycie Golgoty. Obiektywny czas opowiadania nie jest zademonstrowany, ale jest nieuchronnie obecny. Dla jego ewokacji wystarcza zestawienie samych epizodów, ale przestrzenne rozciągnięcie kompozycji i zbudownie jej z wielu równorzędnych, powoli odczytywanych przez widza sytuacji stanowiły swoisty znak rozpoznawczy narracji. Czas obiektywny i czas subiektywny, „erzählte Zeit" i „Erzählzeit" pobudzają i wspomagają się wzajemnie.

W świetle powyższego porównania staje się jasne, że *Ukrzyżowanie* nowojorskie charakteryzuje się techniką, ale nie fabułą opowiadania, „dyskursem", „formą", „sposobem ukształtowania świata" właściwym opowiadaniu — ale nie jego treścią. Do ujawnionych przez Beltinga i Eichberger wyznaczników narracji (budowa przestrzeni, rozmieszczenie postaci, pozycja widza w stosunku do przedstawienia, itd) dodać trzeba korowód jeźdźców, który przechodzi w skupisko postaci wokół krzyży. Korowód ten nie ma, żeby tak powiedzieć, fabuły, składa się jednak z zamkniętych, wedle linearnej zasady ułożonych sytuacji i w

niemieckich teoretyków). W polskim przekładzie mówi się o czasie fabuły(„story-time") i czasie dyskursu („discourse-time').

[37] Budapeszt, Muzeum Sztuk Pięknych, Nr inw. 2531, 97,5 X 129, 5 cm. Ostatnio por. Châtelet, Les Primitifs, op. cit., 197 n. (nr 22) i Belting/ Eichberger 1983, 124 nn. z doskonałą analizą struktury.

tym sensie stanowi formalny obraz struktury fabularnej. „Obcięcie" korowodu z lewej pozwala wyobraźni przedłużyć ciąg tych sytuacji poza ramy obrazu. Samo jednak „obcięcie" pełni przynajmniej dwie funkcje: z jednej strony wzbogaca narrację, z drugiej tworzy efekt migawkowości i wydarzeniowości, a obraz objawia się w swej specyficznej zdolności ukazywania stanu chwilowego, przejściowego. Ale obraz nasz łączy w sobie jeszcze więcej „sprzecznych" pierwiastków. Wyraźne wyodrębnienie dwóch ognisk kompozycyjno-figuralnych, choć podporządkowane ogólnemu i charakterystycznemu dla narracji obrazowej oglądowi całości, służy realizacji pewnej funkcji ideowej i dewocyjnej i wywodzi się z obrazów zamrażających wydarzenie w stan trwania, sugerujący jego wieczne duchowe oddziaływanie[38].

Zniewalający realizm naszego obrazu polega na umiejętnym zgraniu tych sprzecznych czynników. Struktura narracyjna, związana u swych źródeł z ukazywaniem czasowych przebiegów fabularnych, współegzystuje tu z przedstawieniem „chwilowym", „migawkowym", na wskroś wydarzeniowym. Jak wiemy, te ostatnie efekty osiągnięte zostały dzięki użyciu wydłużonego formatu i obcięciu postaci po bokach tablicy: wszakże niezwykła realistyczna skuteczność tych metod wynika z zastosowania ich do świata przedstawionego, który zorganizowany został według formalnych zasad narracji. Tę dialektykę środków wzbogaca i zarazem w znacznym stopniu wpływa na realistyczną kwalifikację całego dzieła warstwa opisowa: dociekliwy opis, wierne odtwarzanie przedmiotów, od małych do wielkich struktur. Belting i Eichberger również w tych miejscach z upodobaniem mówią o artyście narratorze, „opowiadającym" o wyglądach świata. Wydaje się , że ta praktyka językowa odsłania intencje Jana van Eycka. Wszakże jej walor poznawczy można zrozumieć na szerszym tle, również przez oznaczenie niebezpieczeństw, jakie niesie z sobą.

Opis „w przeciwieństwie do opowiadania przedstawia pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego, tło, na którym przebiegają wydarzenia, wygląd postaci itp.; jest w zasadzie ujęciem pozaczasowym, ukazuje składniki i właściwości danego przedmiotu w ich statyczności i — szczególnie często — w usytuowaniu przestrzennym"[39]. W prozie realistycznej, która wciąż nazbyt często traktowana jest jako kanoniczna forma wszelkiej narracji literackiej, ten czynnik opisowy odgrywa rolę doniosłą. Każda fabuła implikuje jakąś charakterystykę przynajmniej działających postaci; mogą jednak zaistnieć narracje, które owej warst-

[38] Por. niżej dyskusję nad źródłami artystycznymi dzieła.

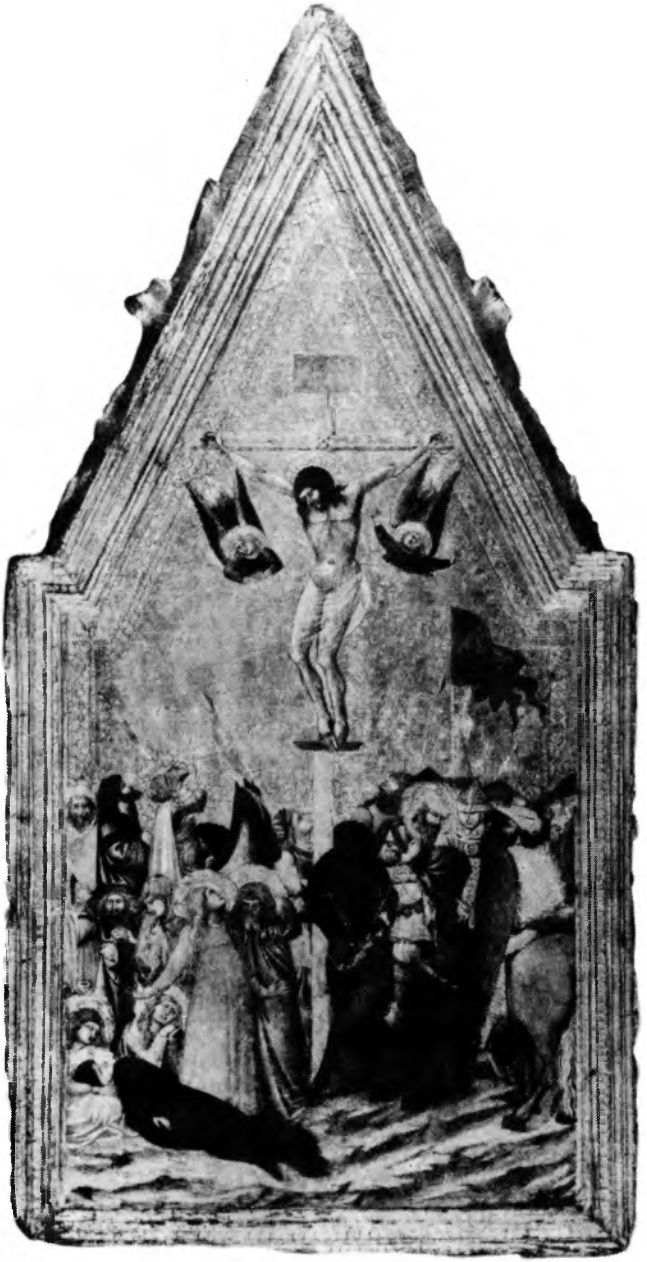
[39] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Słownik terminów literackich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, 280.

1. Jan van Eyck, Ukrzyżowanie, skrzydło dyptyku. Nowy Jork, Metropolitan Museum

9. P. Lorenzetti (?), Ukrzyżowanie, obraz tablicowy . Florencja, Museo Stibbert

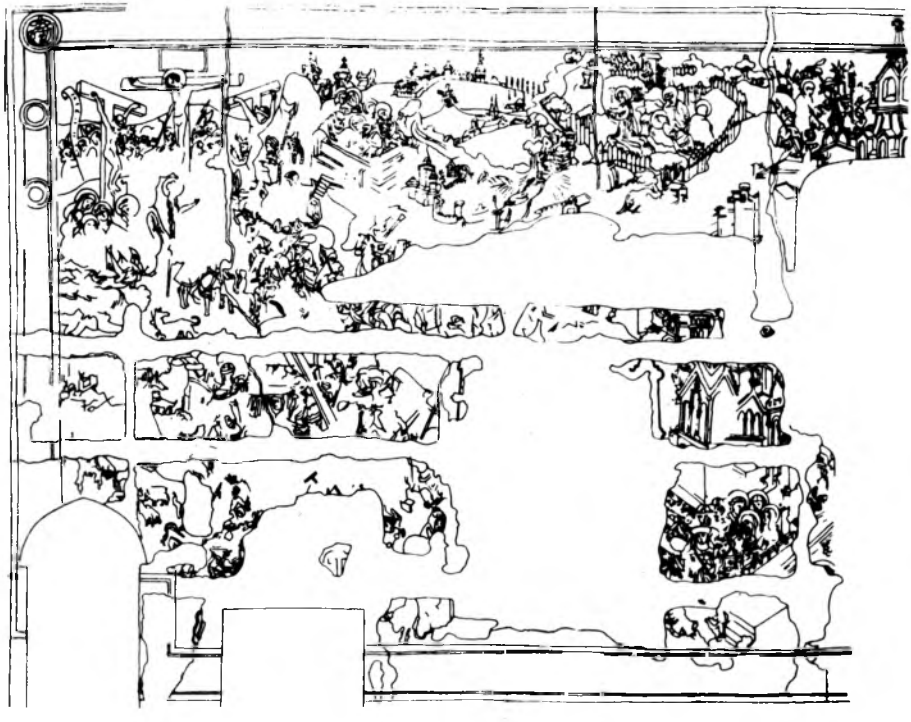
2. Według Jana van Eyck, Niesienie krzyża, obraz tablicowy. Budapeszt, Muzeum Sztuk Pięknych (Foto Muzeum)

3. Mistrz Bouciacaut i współpracownicy, Ukrzyżowanie. Londyn, B. L. Add. 16997, fol. 153 v



4. Ambrogio Lorenzetti (?), Ukrzyżowanie, obraz tablicowy. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

5. Męka Chrystusa, malowidło ścienne. Gdańsk, kościół św. Mikołaja



6. Męka Chrystusa, malowidło ścienne. Gdańsk, kościół św. Mikołaja (rys. L. Fijał)

7. Męka Chrystusa, obraz tablicowy fundacji rodziny Wasserfaß. Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum (Foto Rheinisches Bildarchiv)

8. Naśladowca Mistrza Boucicaut i Pseudo-Jacquemart, Przybijanie Chrystusa do krzyża, miniatura z Grandes Heures de Jean de Berry. Paryż, Bibl. Nat., lat. 919, fol. 74

10. Roberto d'Oderisio (?), Ukrzyżowanie, obraz tablicowy. Paryż, Musée du Louvre (Foto Muzeum)

11. Bracia Limburg, Niesienie krzyża, miniatura z Très Riches Heures. Chantilly, Musée Condé, fol. 147

12. Duccio, Wjazd do Jerozolimy, kwatera ołtarza. Siena, Museo dell'Opera del Duomo

wy opisowej nie stawiają jako programu, w których opis nie jest samodzielną wartością. Nie przestają być one tym czym są, tj. narracją. Z drugiej strony biegunem narracji-opowiadania może być narracja-opis, wypowiedź narracyjna, która rozwija przed czytelnikiem lub słuchaczem obraz statycznych stanów rzeczy. Jeśli przenieść to założenie na teren sztuk wizualnych, wolno powiedzieć, że przedstawienie świata (krajobrazu, wnętrza, postaci ludzkiej) jest opowiadaniem o świecie. Wszakże takie postawienie sprawy prowadzi nieuchronnie do nieporozumienia. Każdy obraz należałoby wtedy traktować jako narrację. Jak celnie zauważył W. Okoń, „narracja utożsamiana byłaby ze znaczeniem obrazu i każdy obraz przedstawiający 'opowiadałby' o tym, co przedstawia"[40]. Stąd należy przytoczyć drugą trafną uwagę tego badacza: „Warunkiem koniecznym dla tak rozumianej narracji jest (...) 'narracyjne' ukierukowanie odbioru przez autora"[41]. Powróćmy do obrazu van Eycka. Zachodzi tu korelacja między dociekliwym opisem a „narracyjną" organizacją świata przedstawionego, między realistyczną ewokacją wyglądów świata a jego ruchliwą i zmienną, właściwą narracyjnej strukturze organizacją. Wydaje się, że właśnie owa narracyjna struktura tworzy ramę , która pozwala mówić, iż artysta „opowiada" nam o wyglądach świata i która nadaje takim sformułowaniom objaśniający sens.

ŹRÓDŁA ARTYSTYCZNE *UKRZYŻOWANIA* W ŚWIETLE BADAŃ DOTYCHCZASOWYCH

Kontekst badań nad dyptykiem, jaki stworzyły *Godzinki Turyńsko-Mediolańskie,* dostarczył podstawowych sugestii co do pochodzenia realistycznej, naturalistycznej techniki przedstawiania wyglądów przedmiotów i podnoszącej walory deskryptywne tablicy[42]. Malarz miał rozwinąć tu założenia tkwiące w malarstwie książkowym frankoflamandzkim początków XV stulecia. Mocny, gatunkowy charakter tej zależności, miniatorską formację malarza podkreślili silnie Belting i Eichberger[43].

Dyskusja nad ikonografią *Ukrzyżowania* sięga epoki Maxa Dvoráka i Paula Durrieu, którzy wskazali na malarstwo włoskie Trecenta jako jej

[40] W. Okoń, Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku, Wrocław 1988 (Acta Universitatis Wratislaviensis, Nr 751, Historia Sztuki, I), 49.
[41] Ibidem, 49.
[42] Ten kontekst badań ukazują: Châtelet, Les Primitifs, op. cit., 196 (nr 20); Belting/Eichberger 1983, 15 nn.; Eichberger 1987, 13 nn.
[43] Belting/Eichberger 1983, passim.

źródło[44]. Rozpoznanie to podjął Châtelet, ale stwierdził również oddziaływanie wpływów niemieckich: „Rozdzielenie dwóch grup postaci, wiernych i niewiernych, ustawionych jedna nad drugą, nie pojawia się w sposób tak klarowny w sztuce włoskiej, rozwinięte jest natomiast w Westfalii w ołtarzach z Warendorf i z Darup"[45]. Co do przesłanek włoskich Châtelet podkreślił, za Durrieu, doniosłą rolę *Ukrzyżowania* Altichiera, wymalowanego w oratorium św. Jerzego w Padwie[46]. Stąd miałby artysta zaczerpnąć jeźdźców zobaczonych od strony pleców, parę wędrowców-łączników planu pierwszego i drugiego, wysokie wyniesienie ukrzyżowanych ponad tłum. Tego rodzaju analogie łatwo jednak pomnożyć - Eichberger wskazała na niemal wszystkie ważniejsze ścienne wyobrażenia ludnej Kalwarii we Włoszech[47]. Autorka ta słusznie podkreśliła, że poszczególne, oderwane motywy *Ukrzyżowania* pojawiały się od połowy XIV wieku w różnych dziełach Europy południowej i północnej. Dlatego, dodajmy, próba oznaczenia pochodzenia konkretnego motywu musi być zawodna, jeśli traci się z pola widzenia jego miejsce w strukturze przedstawienia.

Według Eichberger, najistotniejsze impulsy dla ukształtowania skrzydła nowojorskiego wyszły od *Ukrzyżowań* zrealizowanych w malarstwie książkowym frankoflamandzkim na początku XV wieku, przede wszystkim w miniaturach Mistrza Boucicaut (il. 3) i Braci Limburg[48]. Zawierają one próbę ukazania wydarzenia zgodnie z faktycznym jego przebiegiem. Językiem, służącym do urzeczywistnienia tego zamiaru, ma być, według autorki, „realistische Erzählungsweise". Można mieć wątpliwości co do precyzji i stosowności tego terminu. Obie przytoczone miniatury ukazują określony czasowy moment wydarzenia i z punktu widzenia ikonograficznego odpowiadają realistycznej normie. W obu *Ukrzyżowaniach* jest wiele postaci; pierwsza z miniatur odtwarza szczegółowe uwarunkowania topograficzne wydarzenia, druga zaś oddaje rzetelnie stany światła, towarzyszące śmierci Chrystusa. Wszystko to pozostaje wszakże

[44] M. Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, wyd. 2, München 1925, 107; P. Durrieu, Les van Eyck et le Duc Jean de Berry, „Gazette des Beaux-Arts", 62 Année 1920, 100.

[45] Châtelet 1980, 49.

[46] Ibidem, 49.

[47] Eichberger 1987, 68 nn. Por. też M. Meiss, „Highlands" in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, w: tenże, The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, New York and London 1976, 43 nn.

[48] Eichberger 1987, 73 i M. Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut Master, London 1968. il. 299 (Godzinki, Londyn, British Museum, Add. 16997, fol. 153v) i s. 23 nn. oraz tenże, French Painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries, New York 1974, II, il. 587 (Très Riches Heures, Chantilly, Musée Condé, fol. 153).

na poziomie ukazania kontekstu wydarzenia. Brak tu charakterystycznego dla nowojorskiego skrzydła efektu życia, chwilowości. Obie miniatury, choć tłumne, są doskonałymi przykładami nie narracyjnego a dewocyjnego obrazu. „Punctum temporis" rozciąga się w stan trwania, historyczne wyposażenie przedstawienia nie przeszkadza medytacyjnemu przeżywaniu wiecznie trwającego wydarzenia. Nie wolno jednak zaprzeczyć, że wierność historycznym faktom, upodobanie do szczegółów takich jak uboczne postacie, topografia czy światło, tak silnie zamanifestowane w obu miniaturach, zapłodniły wyobraźnię Jana van Eycka w latach jego artystycznego formowania się. Jednak zasady tego rodzaju wcielało nie tylko malarstwo książkowe, ale również tablicowe. Na dowód przytoczyć można dzieło przypisywane Ambrogio Lorenzetti (il. 4), w którym nie tyle niewątpliwa wierność dokumentalna wobec biblijnych relacji, ile organizacja artystyczna, zwłaszcza ujęcie ruchu i wzajemnych międzypostaciowych związków, stanowią o realistycznej sile przekonywania dzieła[49].

ŹRÓDŁA ARTYSTYCZNE *UKRZYŻOWANIA* A JEGO STRUKTURA

Narracja była zadaniem sztuk wizualnych znacznie częściej niż mogłoby to wynikać z tradycyjnych obszarów zainteresowań historii sztuki, hołdującej nowożytnej i nowoczesnej estetyce obrazu[50]. Klasyczne próby klasyfikacji tej materii pochodzą od Franza Wickhoffa i Kurta Weitzmanna[51]. Co się tyczy epoki nas zajmującej, książka Beltinga i Eichberger przyniosła szereg celnych analiz narracji obrazowych[52]. Zdaniem autorów, macierzystym miejscem rozwoju tego gatunku wypowiedzi było malarstwo książkowe, skąd okazjonalnie przenoszony był do malarstwa tablicowego. Redukcja ta nie wytrzymuje konfrontacji z faktami.

[49] Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. K.A. Mortimer, Harvard University Art Museums. A Guide to the Collections, Cambridge, Mass.-New York 1986, nr 164, s.146. Por. G. Rowley, Ambrogio Lorenzetti, Princeton, N.J., 1958, 75 n. (z celną analizą ikonografii), il. 100; E. Fahy, Italian Painting before 1500, „Apollo", C VII, 1978, s. 385 n. oraz Boskovits, w pracy cytowanej w przypisie 68, s. 6.

[50] Ostatnio por. K. Clausberg, Der Erfurter Codex-Aureus, oder: Die Sprache der Bilder. Über Möglichkeiten und Grenzen einer „Kunstgeschichte ohne begleitende Quellen", „Städel-Jahrbuch", N.F.8, 1981, 22 nn.; tenże, Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte,Frankfurt/M. 1984 (Kunststück); W. Kemp, Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987.

[51] Die Wiener Genesis, hg. von W. Ritter von Hartel und F. Wickhoff, Wien 1895; K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex. A Study in the Origin and Method of Textillustration, Princeton, N. J., 1947.

[52] Belting/Eichberger 1983, zwłaszcza 116 nn.

W epoce van Eycka istnienie kontynuacyjnej formy narracji poświadczone jest zarówno w malarstwie miniaturowym, jak i ściennym i tablicowym[53]. W pierwszym przypadku powołać się można na analizowaną przez Beltinga i Eichberger historię Trzech Króli i Męki Pańskiej w *Godzinkach Sobieskich* z warsztatu Mistrza Bedford z lat dwudziestych XV wieku[54]. W drugim warto przywołać mało znane, a imponujące malowidło z dominikańskiego kościoła św. Mikołaja w Gdańsku (il. 5, 6), powstałe również w latach dwudziestych XV stulecia. Jest ono przykładem, zresztą nie jedynym w Gdańsku, importu koncepcji rozwijanych w środowiskach artystycznych niderlandzko-nadreńskich, które dziś, na skutek późniejszych zniszczeń, są w nich słabo reprezentowane[55]. Sceny wyjścia z bram Jerozolimy czy niesienia krzyża w malowidle gdańskim są niewątpliwie echem inwencji obecnych w zaginionym obrazie van Eycka (il. 2)[56]. Znacznych rozmiarów malowidło, ujęte ozdobną szeroką ramą, zajmuje północną ścianę chóru kościoła.

Zarówno w przypadku miniatury, jak i malowidła ściennego przestrzenna sceneria, rozwinięta na całej powierzchni pola obrazowego, jest w pewnym sensie jednolita: składa się już to z jednostek architektonicznych, już to krajobrazowych; między jednymi i drugimi są łagodne, niemal organiczne przejścia. Cała sceneria pozostaje jednak sztuczną konstrukcją, tworzącą miejsce dla równoprawnego ukazania epizodów i wydarzeń składających się na fabułę. Spojrzenie przesuwa się ruchem serpentynowatym w *Godzinkach*, zaś kolistym w malowidle gdańskim od jednej do drugiej scenki i „odczytuje" opowiadanie. Subiektywny

[53] O obrazach symultanicznych por. E. Kluckert, Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes, Diss. Tübingen 1974; Z. Kruszelnicki, Trzy symultaniczne panoramy w Turynie, Monachium i Toruniu, „Teka Komisji Historii Sztuki", IV, Toruń 1968, 87 nn.; N. Schneider, Zur Ikonographie von Memlings „Die sieben Freuden Mariens", „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 3. Folge, 24, 1973, 21 nn.

[54] Belting/Eichberger 1983, 121 nn., il. 38, 39.

[55] Wymiary: 5,7 x 9,3 m. Por. J. Domasłowski, Pomorze Wschodnie, w: J.Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce, Poznań 1984 (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Seria Historia Sztuki Nr 17), 143; tenże, Malarstwo monumentalne, w: J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim, Warszawa-Poznań 1990 (PTPN. Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki, t. XVII), 44. Tamże o importach, passim oraz A.S. Labuda, Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w., Warszawa 1979; tenże, Two Holy Trinity Panels in St. Mary's Church in Gdańsk. The present State of Investigations and future Perspectives, w: Sprawozdania. Wydział Nauk o Sztuce PTPN, nr 95 za rok 1977, Poznań 1988, 154 nn.; tenże, La prédelle de Philippe Bischof de l'église Notre Dame à Gdańsk — problèmes de l'iconographie de la mort au bas moyen-âge, w: Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIII au XV siècle, Poznań 1981 (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Seria Historia Sztuki nr 13), 67 nn.

[56] Por. również wersję oryginału przechowywaną w Nowym Jorku, Metropolitan Museum.

czas odczytywania i obiektywny czas opowiadania nakładają się na siebie; przestrzeń, którą pokonuje spojrzenie przechodząc od epizodu do epizodu, stanowi metaforę czasu. Fikcyjny charakter scenerii i linearno-abstrakcyjny bieg lektury nie powinny przesłaniać rzeczy dostrzegalnych zwłaszcza w potężnym malowidle gdańskim: odczucia pola obrazowego jako całości zamkniętej i autonomicznej; zagospodarowania jej w całości opowiadaniem, równoprawnymi jego składnikami; płynnego biegu opowiadania, zagwarantowanego organicznym, naturalnym przechodzeniem jednej scenki w drugą. Obraz tego typu przyzwyczajał oko do powolnego poruszania się po wielkich niekiedy powierzchniach, do ciągłej uważnej lektury.

Podniesione przed chwilą strukturalne, formalne właściwości obrazów opowiadających na sposób kontynuacyjny obecne są w dziele van Eycka. Wszakże w formule tej — wydaje się ,że bardziej archaicznej — trudno upatrywać jedynego punktu wyjścia dla poszukiwań podjętych w skrzydle nowojorskim. Obrazy te stanowiły dla van Eycka kontekst typologiczny, przedmiot dialogu i polemiki. Przedstawienie przestrzeni jako zjawiska ciągłego i jednolitego, tak silnie przekształcającego strukturę obrazu narracyjnego, wychodzi niewątpliwie z doświadczeń innych gatunków obrazowych, takich jak — przykłady włoskie pozostają najbardziej wymowne — kartograficzny krajobraz w Alegorii Dobrych Rządów Ambrogia Lorenzetti[57] czy czternastowieczne wyobrażenia z życia anachoretów[58]. Nie należy jednak wykluczać nawiązania przez van Eycka i na tym polu do tradycji obrazu narracyjnego, o czym przekonuje tablica Kalwarii, ufundowana przez rodzinę Wasserfass (il. 7)[59].

Spotykamy się tu z dziełem czasowo bliskim van Eyckowi, znajdującym się niemal w zasięgu jego ręki, bo przeznaczonym do kościoła św. Kolumby w Kolonii. Tablica nie jest dokładnie datowana, ale badacze coraz silniej skłaniają się do umieszczenia czasu jej powstania krótko po 1417 roku[60]. Obraz w sposób symultaniczny pokazuje końcową

[57] U. Feldges, Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980, 53 nn.

[58] Por. przykładowo obraz Gherarda Starniny we Florencji, Uffizi.

[59] Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 65; wymiary: 128 x 176 cm. Por. A. Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, I, München 1967, nr 82; Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Kunsthalle Köln 1972, nr Q 23 (R. Wallrath); Vor Stefan Lochner, Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1974, nr 45 (R. Wallrath), F. G. Zehnder, Der Meister der Hl. Veronika, (Diss. Bonn) Sankt Augustin 1981, 128 nn, kat. nr 22) oraz Kluckert, op. cit. s. 62 n. O związkach artystycznych dorzecza Renu i Mozy w kontekście malarstwa Jana van Eycka por. Sterling, op. cit., 23 n.

[60] Propozycje datowania zestawia Zehnder, op. cit., katalog s. 126. Późniejsze datowanie przyjmuje R. Suckale, Das Znaimer Retabel. Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers, „Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", XLII, 1987, 5.

fazę Męki Pańskiej: od Wyjścia z bram Jerozolimy po Ukrzyżowanie. Scenerię stanowi rozległy krajobraz, na pierwszy rzut oka konglomerat schematycznych, kulisowo ustawionych wzniesień, jakby dla stworzenia miejsca dla licznych postaci. Te ostatnie tworzą wieloepizodowe opowiadanie, które w sposób ciągły rozwija się wzdłuż regularnej linii półokręgu. Całość widziana jest z góry. W przypadku krucyfiksów czy postaci Marii działają prawa perspektywy hierarchicznej. Pozostałe postacie i krajobraz podporządkowują się zasadom perspektywicznej głębi.

Schematyzm realnej przestrzeni idzie w parze z linearno-abstrakcyjną drogą opowiadania. Jednak z punktu widzenia informacyjnej wartości opowiadania tak surowe, schematyczne ujęcie jego obu elementów (postacie, miejsce) jest bardzo funkcjonalne. Mamy oto przed sobą relację z prawdziwych, konkretnych wydarzeń, które odbyły się w konkretnym miejscu: za murami ukazanego z lewej miasta Jerozolimy, na Golgocie, wzgórzu widocznym pośrodku, „łysym", pozbawionym roślinności. Na tle wzgórza odcinają się wyraźnie postacie, poruszające się w różnych kierunkach i podkreślające w ten sposób przestrzenny wymiar miejsca: podchodzą pod górę, schodzą na tyły szczytu, a u jego podnóża idą kolistym ruchem, jakby chciały sforsować stromiznę bez nadmiernego wysiłku. Można powiedzieć, że regularna, geometryczna bryła wzgórza stanowi swoisty punkt odniesienia rozmaitych anegdotycznych akcji. W tym sensie takie odtworzenie warunków topograficznych wynika z przyjęcia zasady opowiadania rozwiniętej u dołu, opowiadania nanizanego na wielki łuk. Epizody, sytuacje uchwycone są w ryzy pewnych regularności. Niewątpliwie w tablicy rodziny Wasserfass zaznacza się stan napięcia między akcją, czyli życiem, a owymi regularnościami.

Stoimy tu u podstaw rozwiązań eyckowskich, budapeszteńskiego *Niesienia Krzyża* i nowojorskiego *Ukrzyżowania*. Dokonajmy swoistej symulacji: w obu przypadkach van Eyck ogarnął spojrzeniem całą Golgotę i Jerozolimę lub samą Golgotę, ale pojedyncze fragmenty Pasji, zgromadzone w tablicy kolońskiej w jednej przestrzeni, rozłożył na oddzielne obrazy, które respektowały zasadę jedności czasu i przestrzeni. *Niesienie Krzyża* zachowywało, jak pamiętamy, elementy fabuły. Jeśli by przyjąć hipotezę, że tablica ta była fragmentem większej całości, to łatwo wyobrazić sobie szczególną składankę obrazów, które ukazywały z różnych punktów widzenia kosmos Jerozolimy i zazębiały się w fabularny rytm ubocznymi epizodami[61]. Inaczej w *Ukrzyżowaniu* nowojorskim: z całej tłumnej i ruchliwej Kalwarii artysta dokonał

[61] Por. przyp. 37.

wycięcia fragmentu i nadał obrazowi charakter wydarzeniowy, chwilowy i przez to — w odróżnieniu do *Niesienia Krzyża* z Budapesztu — bardziej samodzielny. Z wyjątkiem fabuły pozostały w tablicy wszystkie istotne formalne cechy obrazu narracyjnego: ogląd z góry, wysoki horyzont, mnogość postaci, a także ciągłość związków między postaciami i grupami, których głównym nośnikiem jest płynny ruch nanizany na odcinek koła.

Z powyższego zestawienia nie może wynikać, że właśnie Pasja Wasserfassów była źródłem inspiracji Jana van Eycka[62]. Dzieło to jest przykładem typu obrazowego, który niegdyś z pewnością reprezentowany był liczniej. Warto zwrócić uwagę, że tablica zajmuje szczególne miejsce w malarstwie kolońskim: traktowano ją jako owoc naturalnego rozwoju malarstwa w tym środowisku, ale i dostrzegano w niej komponenty obce[63]. Kompozycję tablicy znamionują niekoherencje: opowiadaniu brakuje niekiedy płynności, relacjom między postaciami — wewnętrznej integracji. W szczegółowych rozwiązaniach obrazu dostrzec można wpływy miniatur frankoflamandzkich pierwszej ćwierci XV wieku, które zestawił Frank G. Zehnder[64]. Spośród przytoczonych przez niego zestawień wybrać należy *Przybijanie do krzyża* z *Grandes Heures* księcia de Berry (il. 8), przypisane naśladowcy Mistrza Boucicaut i Pseudo-Jacquemarta — jednak nie dla pokrewieństw w planie motywów, ale zasady rozlokowania postaci według okręgu koła; wieniec postaci, kombinacja sytuacji — otaczają nieożywione wzniesienie, na którym złożony jest krzyż[65].

Czy trzeba więc uznać, iż to malarstwo książkowe było miejscem macierzystym obrazowych narracji, w których wielowydarzeniowa akcja ujęta jest najpierw w reguły przestrzennej, a następnie również czasowo-przestrzennej jedności? Wydaje się, że eksperymenty w tym kierunku dokonywały się w ramach pól obrazowych o większej powierzchni, takich jak tablica ołtarzowa czy ściana kościoła. Właśnie oderwanie obrazowej narracji od literackiego tekstu mogło dać impuls do poszukiwania dla niej czysto wizualnej logiki. Rzecz oczywiście wymaga szczegółowych badań. Wiele jednak przemawia za tym, że kodyfikacja pewnego typu obrazowej narracji dokonała się w obrębie włoskiego malarstwa tablicowego lub ściennego wczesnego Trecenta.

[62] Por. hasła R. Wallratha w katalogach wystaw cytowanych w przyp. 58, oraz: Sterling, op. cit., 46.

[63] Por. Zehnder. op. cit., katalog, 124 i Suckale. op. cit., 5.

[64] Zehnder. op. cit., 129 n.

[65] Ibidem, 130; M. Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth Century and the Patronage of the Duke, II, London 1967, il. 240 (Paris, Bibl. Nat., lat. 919, fol. 74).

Podejmujemy tym samym ponownie trop włoski w badaniach nad genezą sztuki van Eycka. Spektakularną afirmacją tego tropu było odnalezienie przez Beltinga i Eichberger włoskiej przesłanki dla *Sądu Ostatecznego*, współtworzącego dyptyk nowojorski: była nią sieneńska tablica z około 1340 roku a ukazująca strącenie zbuntowanych aniołów[66]. W naszym przypadku również pragniemy przywołać dzieło niezwykle oryginalne (il. 9), przypisane artyście wybitnemu, znajdujące się we Florencji, a mimo to właściwie nieznane. Miejscem przechowywania jest Museo Stibbert. Położone poza artystycznym rdzeniem miasta, cieszy się ono sławą wśród znawców zbroi i miłośników wszelakich osobliwości, które gust schyłku XIX stulecia potrafił łączyć w niezwykłe całości[67]. Obraz wisi w ciemnej sali, na ścianie między oknami, a do marnych warunków ekspozycyjnych dokłada się niedobry stan zachowania. Jedynym badaczem, który obraz docenił, był Miklos Boskovits[68]. Przypisał go Pietro Lorenzettiemu i datował na lata 1320-1330. Badacz ten wskazał też na zły stan zachowania tablicy, spowodowany restauracją z ubiegłego stulecia, podczas której niektóre fragmenty narysowane zostały na nowo. Mimo tych zniszczeń tablica, która była zapewne częścią środkową tryptyku, imponuje wciąż swą odważną, pełną fantazji koncepcją sceny *Ukrzyżowania*, które po raz pierwszy w malarstwie włoskim — zauważa Boskovits — rozgrywa się „in un vasto paesaggio"[69]. „I pochissimi dettagli risparmiati dal rifacimento rivelano infine che non solo il concetto o il disegno, ma anche l'esecuzione deriva da uno dei fratelli (Pietro e Ambrogio Lorenzetti), e precisamente da Pietro"[70].

Trzy krzyże wyrastają wysoko ponad wzgórze Golgoty. Spłaszczoną kopułę wzniesienia otoczył tłum ludzi, wśród których łatwo rozpoznać bliskich Chrystusa: Marię, omdlałą, wyciągniętą na ziemi, niewiasty, św. Jana spoglądającego ku Mistrzowi. Szata leżąca z prawej strony przypomina epizod losowania o tunikę Chrystusa (J. 19,23-24). Trudno natomiast o identyfikację typowych dla tłumnych Kalwarii uczestników wydarzenia takich, jak setnik, Longinus czy Stefaton. Zgromadzeni ludzie to owi Żydzi, arcykapłani i żołnierze rzymscy, którzy przybyli dla obejrzenia widowiska. Chrystus już skonał, z przebitego boku wypłynęły krew i woda. Maria zemdlała. Jeden z żołnierzy łamie nogi złemu łotrowi (J. 19,32). Te trzy fakty, z grubsza, wcale nie z największą precyzją, określają odcinek czasowy, który malarz ukazał. Dla wyrazu

[66] Belting/Eichberger 1983, 61 nn.

[67] Nr inw. 10289, wymiary: 148,5 x 69 cm. Por. G. Cantelli, Il Museo Stibbert a Firenze, II, Milano 1974, nr 546, s. 70.

[68] M. Boskovits, Appunti su un libro recente, „Antichità viva", X, 1971, nr 5, 4 n.

[69] Ibidem. 4.

[70] Ibidem, 4.

tablicy istotna jest nie tylko i nie przede wszystkim ikonograficzna koordynacja motywów, ale sposób ich ukazania. Zmienność, ruchliwość, bogactwo relacji między postaciami, rozmieszczenie ich w konkretnym miejscu — to nadaje przedstawieniu charakter wiarygodnego odtworzenia wydarzenia. Przyjrzyjmy się bliżej realiom przedstawienia i jego organizacji kompozycyjnej. Widz ogląda rzecz z wysoka, ze znacznej odległości. Jest wyraźnie widoczne (podobnie jak w tablicy Wasserfassów i w *Ukrzyżowaniu* nowojorskim), że spłaszczony szczyt Golgoty ciągnie się dalej, za krzyżami. Tylna krawędź szczytu wyznaczona jest linią będącą odcinkiem elipsy. Jeszcze głębiej, po lewej stronie, rysuje się drugie wzniesienie. Kompozycję flankują po bokach kulisy architektury i skał. Czasza wzniesienia jest gładka i nieożywiona — pozostaje jednak miejscem w przestrzeni i miejscem, które przestrzeń tworzy. Wieniec postaci, jezdnych i pieszych, stojących i poruszonych, zwracających się w różnych kierunkach, jednostek i grup, oblepił wzgórze zgodnie z zasadniczymi liniami wyznaczającymi topograficzne podziały. Należy zwrócić uwagę, że linia elipsy, w istocie wielkość abstrakcyjno-geometryczna, wpisana w wyobrażoną przestrzeń miejsca, podkreśla dynamiczne falowanie tłumu, które wywołują już same poruszenia postaci. Owa elipsa jest pełnym życia wektorem ruchu, nadającym sens poszczególnym działaniom z punktu widzenia całościowej akcji. Ruch, przenikający pierścień, bierze początek za krzyżami, z lewej strony. Odwrócony tyłem do widza jeździec skierował konia w stronę niewidocznego stoku; koń stępem, ostrożnie próbuje zejść stromym zboczem w dół; jeździec rzuca ostatnie spojrzenie ku ośrodkowi akcji. Zaraz obok, zza załamania wzgórza, wyłania się profil jeźdźca, który zamyślony oddala się z miejsca wydarzenia w przeciwnym kierunku. Od krzyża, na którym zawisł dobry łotr, rozwija się kawalkada jeźdźców najpierw ujętych frontalnie, następnie z profilu, przyglądających się Chrystusowi lub pogrążonych w rozmowie. Przepychają się oni przez tłum pieszych, których największe skupisko pojawia się na planie pierwszym i po bokach obrazu. Po prawej stronie rozpoczyna się ruch ku górze; stromizna jest tu większa, piesi i konni widziani są z góry. Następuje przyspieszenie ruchu, czego świadectwem jest jeździec ostrogami przynaglający konia do wysiłku. Przy krzyżu złego łotra koło zamyka się: jeździec (setnik?), znajdujący się między krzyżem Chrystusa i złego łotra, odwrotnie do swego odpowiednika po stronie przeciwległej, zwraca konia ku widzowi.

Zdumiewa bogactwo motywów i sytuacji oraz pełnia fizycznej i psychologicznej charakterystyki uczestników akcji; zdumiewa prawda przyspieszeń, spowolnień i pauz całej akcji. Dzieło Lorenzettiego daje kompletny repertuar ikonograficznych motywów, które spotkać będzie można w malarstwie włoskim i nie tylko włoskim na przestrzeni całego

Trecenta. W obrazie naszym, jak nigdzie indziej, podporządkowane są one logice miejsca, logice drobnych sytuacji i logice całego wydarzenia, które ujęte jest w łańcuch wszechogarniającego, linearnego ruchu. Ten ostatni nadaje sens każdemu ogniwu i widzimy, że ten rodzaj logiki i sensu odżywa, nie zawsze w postaci doskonałej, w tablicy kolońskiej i w postaci pełnej zrozumienia w skrzydle nowojorskim. Jan van Eyck rzecz przekształcił i skondensował: ciąg linearnego ruchu, wpisanego w korowód jeźdźców, wypiętrza się w tłum skupiony i ustatyczniony wokół krzyża.

W tablicy florenckiej nie ma fabuły, którą zastępuje mnogość sytuacji; te ostatnie uporządkowane są zgodnie z formalną zasadą narracji. Jej obrazem jest linearny łańcuch ruchu — czynnik decydujący w obrazie florenckim, jeden z wielu — w nowojorskim. Nie wykluczone, że obraz Lorenzettiego należy do pierwszych dzieł, w których zrodził się pomysł włączenia struktury narracyjno-kontynuacyjnej w przedstawienie realizujące zasadę jedności czasu i miejsca. W każdym razie jest bodaj jedynym śladem poszukiwań w tym kierunku i nie dziwi, że akurat dzieło przypisane Pietro Lorenzettiemu - obok swego brata, drugiego wielkiego realistycznego nowatora w malarstwie włoskim — poświadcza istnienie tego nurtu poszukiwań.

Wśród późniejszych Ukrzyżowań Trecenta trudno odnaleźć przykład tak konsekwentnego zastosowania formalnej zasady narracji dla ukazania akcji. Wielkie Ukrzyżowania ścienne, włącznie z *Ukrzyżowaniem* Pietra Lorenzettiego w dolnym kościele w Asyżu (por. również freski w San Gimignano Barny da Siena, w Sacro Speco pędzla Meo da Siena, w kaplicy Hiszpańskiej przy Sta Maria Novella we Florencji Andrea da Firenze) są lub stają się w coraz większej mierze konglomeratem sytuacji, związanych w całość zasadą tłumnego zgromadzenia, które samo tworzy przestrzeń i nie potrzebuje miejsca. W malarstwie tablicowym przestrzenne, wielofigurowe Ukrzyżowania bardzo często płacą trybut płaszczyźnie obrazowej, która porządkuje plany wedle arbitralnych zasad czytelności i widoczności i czyni z miejsca dowolnie kształtowaną estradę. Spośród wielu przykładów wymienię *Ukrzyżowanie* przypisane neapolitańskiemu malarzowi Roberto d'Oderisio (il. 10), gdyż w strukturze tego obrazu szczególnie silnie brzmią echa rozbudowanych narracji w typie tablicy z Museo Stibbert[71]. Na tym tle można też docenić wierność tablicy kolońskiej, choć niedoskonałej w

[71] Paryż, Museé du Louvre, M. I. 358. Wymiary: 89 x 59 cm. Por. Catalogue sommaire illustré des peintures du Museé du Louvre,II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande Bretagne et divers, Paris 1981, 255. Pani D. Thiébaut uprzejmie dziękuję za dodatkowe informacje na temat obrazu.

Wśród dzieł malarstwa tablicowego, zachowujących walory„ narracyjne" por. przede

wielu punktach, wobec ideałów lorenzettiowskich. Jan van Eyck w istotnym punkcie podejmuje dosłownie zasadę florenckiej tablicy, ale wiąże ją z innymi założeniami swego obrazu: poszukiwaniem efektu chwilowości i celami dewocyjno-doktrynalnymi. Paryska tablica neapolitańczyka Roberto d'Oderisio uprzytamnia właśnie, że w polu widzenia van Eycka, gdy koncypował skrzydło nowojorskie, pozostawała właśnie ta tradycja rozwiązań „arbitralnych", w których sytuacje — jako wyodrębnione przedmioty religijnej refleksji — zyskiwały status samodzielnych obrazowych jednostek. W tej płaszczyźnie inspiracje wyjść mogły zarówno z Włoch, jak i z Niemiec[72]. Van Eyck podjął tę funkcjonalną kompozycję obrazu, ale przełożył ją skutecznie w przedstawienie o jednolitej, ciągłej przestrzeni.

Osobno należy podjąć problem efektu wydarzeniowego, „chwilowego" tablicy nowojorskiej. Wycinkowość, przecinanie akcji i postaci ramami, które stoją u ich podstaw, były praktyką stosowaną w *Godzinkach Turyńsko-Mediolańskich*. Przypadkowość widzenia i zarazem ikonograficzną celowość łączy w jedność szczególnie skutecznie scena Chrztu Chrystusa: rzeka biegnie niezmącenie tak, jak zawsze biegła a widz, dzięki zręcznemu „wycięciu", dostrzega półpostać Chrystusa wyłaniającą się ponad brzegiem[73]. Analogiczne przykłady „cięć", choć pozbawione tej iluzyjnej siły sugestii wynikającej z otwartości przestrzeni i intensywnego, realistycznego opisu, dostarczają miniatury braci Limburg, zwłaszcza wymalowane przez nich sceny tłumnych pochodów (il. 11)[74]. Należy jednak podkreślić, że otwarte, zdradzające narracyjny rodowód kompozycje nie są własnością malarstwa książkowego. Ponownie sięgnąć należy do przykładów z wczesnego Trecenta: Niesienie krzyża, wymalowane przez Pietra Lorenzettiego na ścianie dolnego kościoła w Asyżu czy sceny pasyjne w kwadryptyku antwerpskim Simona Martiniego[75]. Jednak i w tych przypadkach tłum gęstnieje na planie pierwszym, kompozycjom brak wewnętrznej swobody przestrzennej. Przesłanki tkwią jednak we Włoszech, w tym czasie. Dowodem jest *Wjazd do Jerozolimy* Duccia (il. 12) (Ambrogia Lorenzettiego? — jak chciał James Stubblebine)[76], który zapoczątkowuje narracyjny cykl pasyjny w ołtarzu głównym katedry w Sienie[77]. Podobnie jak w

wszystkim: Ukrzyżowanie Giuliano di Simone, Zürich, Kunsthaus (M. Boskovits, Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400, Firenze 1975, il. 527, s. 248, przyp. 236).

[72] Por. przyp. 45.

[73] Turyn, Museo Civico, fol. 93 (Belting/Eichberger 1983, il. 11).

[74] Por. Meiss, The Limbourgs, op. cit., I. 169 n., II, il. 586 (Chantilly, Museé Condé, fol. 147) oraz il. 583.

[75] Reprodukcja ibidem, il. 494 (Zdjęcie z krzyża).

[76] J. Stubblebine, Duccio di Buonisegna and his School, I, Princeton, N. J., 1979, 42 n.

skrzydle nowojorskim odnajdujemy tu przestrzenny oddech, dynamikę otwarcia, przejściowość i ruch.

W świetle powyższej analizy, *Ukrzyżowanie* nowojorskie stoi na przecięciu wielu dróg, którymi kroczyło malarstwo europejskie na przełomie średniowiecza i nowożytności. W tablicy naszej dostrzec można elementy różnych doświadczeń, które podejmowane były na terenie różnych środków artystycznego przekazu (w malarstwie miniaturowym, tablicowym, ściennym) i w obrębie różnych gatunków artystycznej wypowiedzi. Poszukiwaniom i dążeniom artysty przyświecała idea obrazu realistycznego. Swemu dziełu nadał on taką siłę wyrazu, tak przekonywująco stopił różne impulsy, że pozostanie ono jeszcze długo otoczone aurą zjawiska jednorazowego i zagadkowego.

ADAM S. LABUDA

JAN VAN EYCK REALIST AND NARRATOR

On the Structure and Artistic Inspiration of New York *Crucifixion*

SUMMARY

Jan van Eyck's *Crucifixion* (New York, Metropolitan Museum), according to the artist's intention, is supposed to reconstruct the event how it really would happen. This painting abounds in life expression, truth and authenticity. The artist has achieved such a result by dint of various visual means, e.g., the „genuine," „inquiring," or realistic way of representation of figures, objects, and pictorial organization of space, based on the structural rules of the „narrative painting" (as H. Belting and D. Eichberger pointed out). These principles, therefore, have been modified in order to create more eventful, or „happeningful" impression of story as instantaneous „snap-shots".

The author investigates the sources of the above-mentioned features of Jan van Eyck's work, their narrative and, so to speak, „happeningful" aspects, in particular. He stresses the influential role has played by Italian painting of the first half of the 14th century. There is the *Crucifixion* attributed to Pietro Lorenzetti (Museo Stibbert, Florence, N° 10289), less known among scholars, however, very important in such an analyses; namely, this is the example of an artistic approach similar to the New York Crucifixion, and as such, it testifies the arguments of the author.

[77] Siena, Museo dell' Opera del Duomo.