

MACIEJ GAŚSIOROWSKI

## ROGIER VAN DER WEYDEN: TRYPTYK *NARODZIN CHRYSYDUSA*. MIASTO JAKO REPREZENTACJA

W latach 1641-1644 ukazała się w Kolonii monumentalna praca flamandzkiego historyka i archeologa Antoniusa Sanderusa pod obrazowym tytułem *Flandria Illustrata*, zbierająca w trzech obszernych tomach dorobek wieloletniej pracy nad dokumentalizacją dziedzictwa kultury materialnej Niderlandów<sup>1</sup>. Autor wyposażył dzieło w obfity aparat ilustracyjny, na który składają się wykonane przez niego grafiki – owoc niezliczonych podróży po flamandzkiej prowincji, jak i znaczących ośrodkach miejskich, z rzetelną precyzją uwieczniające pamiątki przeszłości. Sztych na stronie 300 pierwszego tomu prezentuje niewielki romański zamek. Budynek otoczony wysokim ceglany murem, na tle neutralnego, szkicowo opracowanego, sztafażowego otoczenia, określa jako *Castellum de Middelburch Domini Comitatus de Isengien* Pietera Bladelina (il. 1). Tę właśnie skromną rycinę po kilkuset latach odkryto na nowo i natychmiast stała się obiektem szczególnego zainteresowania badaczy pokrewnej Sanderusowi dziedziny – historyków malarstwa niderlandzkiego; za sprawą dziewiętnastowiecznego marszanda została nierozzerwalnie włączona w proces interpretacji dorobku artystycznego Rogiera van der Weyden, zmuszając kolejnych monografistów do zajęcia stanowiska w sprawie jej kontrowersyjnego związku z dziełem brukselskiego malarza. Wspomniany holenderski handlarz sztuką, J.C. Nieuwenhuys, skojarzył mianowicie budynek z grafiki Sanderusa z analogicznym elementem planu krajobrazowego zakupionego w 1833 roku tryptyku *Narodzin Chrystusa*, wkrótce atrybuowanego mistrzowi Rogierowi z Brugii<sup>2</sup>. Ta identy-

<sup>1</sup> A. Sanderus, *Flandria illustrata sive descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi*, t. 1-3, Köln 1641-1644.

<sup>2</sup> Nieuwenhuys kupił obraz od rodziny barona Snoy z Mechelen, w której posiadaniu znajdował się w XIX wieku.



1. Antonius Sanderus, Grafika *Castellum de Middelburch Domini Comitis de Isengien* z: A. Sanderus, *Flandria illustrata sive descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi*, t. 1, Köln 1641; repr. wg: H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, op. cit., s. 183, il. 90 (zob. niżej, p. 9)

fikacja zaciążyła zarówno na nazwie, pod którą powszechnie funkcjonuje obraz w literaturze, jak też w decydującym stopniu ukierunkowała tropy przeprowadzanych refleksji. Obraz już rok później nabył Carl Gustav Waagen dla kolekcji berlińskiego Kaiser-Friedrich-Museum i jako jedno z arcydzieł galerii malarstwa niderlandzkiego nieprzerwanie inspiruje kolejne pokolenia historyków sztuki do podjęcia próby reinterpretacji, czy też rekonstrukcji historycznego uwikłania tego, z wielu powodów wyjątkowego, obiektu. Zmagania te zaowocowały bardzo bogatym dorobkiem bibliograficznym, w wydatnym stopniu obciążającym i filtrującym współczesne postrzeganie obrazu. Jednak żadna z nich nie podjęła dotychczas zadania pełnego rozwikłania zagadki obecności obrazowego miasta i pałacu oraz ich złożonej roli w kreowaniu całościowej wymowy ołtarza<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Do skierowania uwagi na widok miasta, ten, wydawałoby się, marginalny element kreacji przestrzeni obrazowej, skłania nie tylko jego nagłe pojawienie się w pracach pierwszych malarzy *ars nova*, ale zastanawiająco częste przywoływanie go, a przede wszystkim zdumiewająca różnorodność ujęć i eksponowana pozycja w porządku kompozycyjnym. Przemysłana aranżacja, jak i precyzyjna drobiazgowość detalu zdradzają wagę, jaką przywiązywali do tego motywu ówcześni artyści. Próbie reinterpretacji winny zostać poddane również takie arcydzieła, jak *Narodzenie Chrystusa* z Dijon i *Ołtarz Mérode* Roberta Campin,

## PRÓBY INTERPRETACYJNE

Niewielki tryptyk, znany jako *Ołtarz Bladelina* (lub *Ołtarz Middelburski*, zgodnie z „identyfikacją” pałacu i jego właściciela), przedstawia, w wersji otwartej, trzy sceny: adorację Dzieciątka na tablicy środkowej oraz wizję cesarza Augusta i Trzech Króli, odpowiednio na lewym i prawym skrzydle (il.2); na stronie zewnętrznej widnieje Zwiastowanie wykonane *en grisaille*<sup>4</sup>. Tę ostatnią scenę należy przypisać warsztatowi lub najprawdopodobniej późniejszej interwencji nieznanego malarza, uzupełniającego pozostawioną pierwotnie bez dekoracji zewnętrzną stronę



2. Rogier van der Weyden, *Tryptyk Bladelina*; repr. wg: H. Belting, C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, op. cit., tabl. 96-97)

*Madonna Kanclerza Rolin* Jana van Eycka czy *Ołtarz Columbana* Rogiera van der Weyden, w których widok miasta odgrywa doniosłą rolę w konstytuowaniu treści obrazowych. Uprawomocnienie takiej analizy można osiągnąć jedynie przy zachowaniu dwóch pryncypialnych komponentów: całościowej i gruntownej analizy dzieła, opartej na prześledzeniu wewnątrzobrazowych relacji kompozycyjnych konstytuujących jego treść, oraz uwzględnieniu kulturowego kontekstu, w jakim obraz powstał i funkcjonował, który przede wszystkim nadawał określony charakter jego pierwotnej recepcji.

<sup>4</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, nr kat. 535. Olej, tablice z drewna dębowego, część środkowa 93,5 x 92, skrzydła 93,5 x 41,8 i 93,5 x 41,4 cm.

Najnowsze katalogi: *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1996; s. 131: *Der Middelburger Altar; Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke*, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1998; s. 126-129.

skrzydeł<sup>5</sup>; natomiast wyraziste cechy stylistyczne, jak i wyjątkowa jakość techniki malarskiej trzech wewnętrznych pól ołtarzowych sprawiają, że autorstwo Rogiera van der Weyden od momentu atrybucji dokonanej przez Johanna Davida Passavanta nie budzi wątpliwości<sup>6</sup>. Niejasności pojawiają się jednak już przy próbie wskazania źródeł literackich, jak i wyjaśnienia motywów warunkujących szczególną konstrukcję programu ikonograficznego ołtarza. W tryptyku po raz pierwszy zestawiono trzy sceny dotychczas funkcjonujące niezależnie, co więcej, z wyjątkiem Narodzenia, dość sporadycznie przedstawiane, a więc pozbawione utrwalonej tradycji ikonograficznej<sup>7</sup>. Badacze upatrują źródeł poszczególnych scen w rozmaitych tekstach, których treść w ograniczonym stopniu pokrywa się lub uzupełnia, w wielu jednak punktach zaprzeczają sobie, co prowadzi do komplikacji interpretacyjnych i sporów wokół proveniencji i znaczenia wybranych motywów i ich aranżacji.

<sup>5</sup> Próbę wskazania kręgu artystycznego autora sceny zewnętrznej strony skrzydeł, ikonograficznie pokrewnej Weydenowi, stylistycznie jednak sytuującej się w 4 ćwierci XV wieku, podjął G. Smith, *The Exterior of the Bladelin Altarpiece and the Master FVB*, „Oud Holland” 85 (1970), s. 115-116. Wcześniej Erwin Panofsky sugerował możliwość przypisania tej dekoracji Vrancke van der Stockt, (w:) idem, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge, Mass., 1953, s. 277; zaś Dirk de Vos w najnowszej monografii Weydena wskazuje na brugejskiego Mistrza Portretów Baroncelli, (w:) idem, *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, Antwerpen 1999, s. 244.

<sup>6</sup> J. D. Passavant, *Beiträge*, „Kunstblatt” 1841, s. 19, nr 4 (Rogier van Brüge); idem, *Recherches*, „Messenger” 1841, s. 315, nr 4; podają za: É. Dhanens, J. Dijkstra, *Rogier de la Pasture. Van der Weyden. Introduction à l'œuvre. Relecture de sources*, Tournai 1999, s. 192. Carl Gustaw Waagen, nabywca obrazu dla berlińskiego muzeum, zanotował w swym podręczniku: „Die Ausführung des Altares ist von der ganzen Gediegenheit des Meisters, der Ton des Fleisches indeß etwas kühler als in seinen früheren Bildern. Unter allen Bildern des Meisters ist dieses eins der vorzüglichsten und erhaltensten”; (w:) idem, *Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen, mit Illustrationen*, Stuttgart 1862, cyt. za: H.-W. von Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach und Kassel 1956, s. 457-458.

<sup>7</sup> Temat ikonograficzny Sybilli Tyburtyńskiej pośredniczącej w wizji cesarza Augusta, na gruncie eksploatacji przekaz literackiego zawartego w *Złotej Legendzie*, sięgający XII wieku, cieszył się szczególną popularnością w niderlandzkim i niemieckim malarstwie dopiero na przełomie XV i XVI wieku. Wcześniej pojawił się dwukrotnie w miniaturach powstałych w artystycznym kręgu księcia Jeana de Berry, jednak w znacznie oszczędniejszej wersji ikonograficznej (*Belles Heures de Jean, Duc de Berry*, fol. 26 v, The Cloisters, New York; *Rękopis Mistrza Egartona*, fol. 46, Paris, Bibliotheque Nationale, fr, 606). Dopiero realizacja Weydena literalnie ilustruje przekaz tekstowy i staje się podstawą do licznych kopii i naśladownictw; por. też przyp. 15. Vide: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, szp. 226-227.

Scena widzenia Trzech Króli miała już wcześniej zostać sformułowana w podobnym kształcie przez Tadeo Gaddiego na fresku w Santa Croce we Florencji (podają za: D. de Vos, op. cit., s. 244).

Zdaniem Erwina Panofsky'ego o porządku kompozycyjnym zdecydowało dążenie artysty do literalnego zilustrowania rozdziału *De Nativitate Domini nostri Jesu Christi* ze *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine, zaś Emile Mâle, Friedrich Winkler, a przede wszystkim Shirley N. Blum, znajdują w scenach znacznie więcej zbieżności ze *Speculum Humanae Salvationis* (w tłum. Jeana Miélot)⁸; interpretatorzy w większości przywołują w poszczególnych momentach fragmenty *Wizji św. Brygidy Szwedzkiej* i *Medytacji nad żywotem Chrystusa* Pseudo-Bonawentury⁹.

Przed wszystkim ostatnie dwa teksty posłużyły do ikonologicznej interpretacji środkowej tablicy. To w nich znaleziono „źródło” marmurowej kolumny (prefiguracja biczowania), jak i zapalonej świecy w ręku Józefa (której płomień niknie wobec nadziemskiego światła bijącego od Chrystusa)¹⁰. Zgodnie z tradycyjną wykładnią szopka, przyjmująca formę ruiny rromańskiej kaplicy, symbolizować ma Stare Przymierze, zaś wspierająca ją kolumna, przy której leży Dzieciątko, tym razem zapowiada początek Nowego Przymierza (Weyden jako pierwszy włączył ją w tym obrazie do

⁸ Panofsky powołuje się na jednolitość opowiadania *Złotej Legendy*, podczas gdy w *Speculum* wizja Trzech Króli zamieszczona została w odrębnym rozdziale (E. Panofsky, op. cit., s. 277-278 i 470). Tymczasem Blum uważa treść obrazu za bliższą w sensie typologicznym właśnie *Speculum*, poprzez symboliczną zapowiedź późniejszego pokłonu Magów zawartą już w scenie adoracji (por. przyp. 13), poza tym w tekście *Złotej Legendy* nie ma wspomnienia o świadkach wizji Augusta, obecnych na obrazie (S. N. Blum, *The Bladelin Altar by Rogier van der Weyden*, w: idem, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley und Los Angeles 1969, s. 19-22). Por. też E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1931, s. 236; F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strassburg 1913, s. 159n.

⁹ Wizja, jaką otrzymała św. Brygida Szwedzka w 1370 roku, ma doniosłe znaczenie dla kształtowania późnośredniowiecznej wyobraźni religijnej. Przed wszystkim akcentuje łaskę cudownego, pozbawionego cierpienia, dziewiczego porodu. Dla sztuk przedstawiających jednak największą wartość ma zawarta w widzeniu kompleksowa scenografia misterium Narodzin Chrystusa, które miało dokonać się w ciemnej grocie (nawiązanie do bazyliki Narodzenia w Betlejem), rozświetlanej jedynie przez przyniesioną przez Józefa świecę. W ikonografii oba te elementy jednak nie zawsze idą w parze, często redukowane tylko do samej świecy i zastąpieniu groty stajnią. Wiele innych szczegółów dostarczają również *Meditationes*, por.: S. N. Blum, op. cit., s. 19-22, 122-123; H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 114.

¹⁰ Motyw zapalonej świecy, którą wniósł do groty narodzenia św. Józef, a jej światło zostało stłumione boskim blaskiem Jezusa, pochodzi z *Wizji św. Brygidy* (por. wyżej). Kolumna interpretowana jest zgodnie z tym samym źródłem jako wizualizacja objawienia, które otrzymać miała w momencie porodu Maria, zapowiadającego czekającą jej Syna mękę przy kolumnie biczowania. Temu zaś przeczą *Medytacje* Pseudo-Bonawentury, wedle których Madonna, „gdy nadszedł czas rozwiązania”, miała wydać Dzieciątko na świat, opierając się o stojącą w pobliżu kolumnę, by później opaść na kolana i adorować Je (zob. też przyp. 13).

Por. E. Panofsky, op. cit., s. 277 i 470.

zespołu motywów ikonografii bożonarodzeniowej)<sup>11</sup>. Panofsky podobne napięcie widzi także pod postacią stojących obok siebie wołu i osła (jako figur *Ecclesii* i *Synagogi*)<sup>12</sup>. W dwóch otworach grotty (czy krypty) tuż przy dolnym skraju ołtarza upatrywano nawiązania do betlejemskiej grotty Narodzenia lub tamtejszej cysterny; w drugim przypadku oznaczałoby to wprowadzenie do sceny Narodzin misternie ukrytej erudycyjnej aluzji do przybycia Mędrców ze Wschodu, a tym samym silniejsze związanie treściowe dwóch części ołtarza<sup>13</sup>. Wedle odpowiednich fragmentów *Legenda Aurea* i *Speculum Humanae Salvationis* równoległe do Narodzin rozegrały się wydarzenia zilustrowane na skrzydłach tryptyku. Cesarz Oktawian August, poproszony przez Senat o zgodę na jego deifikację, miał najpierw zażądać sprowadzenia Sybilli Tyburtyńskiej, aby ta przepowiedziała przyszłość jego panowania i prawdopodobieństwo pojawienia się silniejszego pretendenta do władzy nad światem<sup>14</sup>. Wtedy to cesarz za pośred-

<sup>11</sup> E. Panofsky, op. cit., s. 126. Innowacja Weydena została podjęta przez kolejne pokolenia artystów, choćby w *Ołtarzu Portinari* Hugo van der Goesa. W marmurowej kolumnie dostrzegano również pozostałości pałacu Dawida, zgodnie z określeniem w Łk 2,4 Betlejem jako miasta Dawidowego; por.: A. Châtelet, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et dell'œuvre*, Strassbourg 1999, s. 184-187. Jeszcze inne, dość swobodnie nadawane kolumnie znaczenia (jak „oś świata”) w: O. Delenda, *Rogier Van der Weyden. Roger de la Pasture*, Tricornet 1987, s. 49.

<sup>12</sup> Tradycja obecność obu zwierząt przy scenie Narodzin opiera się na interpretacji fragmentu przepowiedni Izajasza: *Wół rozpoznaje swego pana i osioł żłób swego właściciela* (Iz 1,3). Zawarte w tekście subtelne zróżnicowanie w opisie zachowania zwierząt stało się podstawą do symbolicznej wykładni (w literaturze patrystycznej i późniejszych komentarzach średniowiecznych), upatrującej pod postacią wołu figury Żydów, zaś osła – pogan, co z czasem ewoluowało w kierunku wyrazistego przeciwstawienia Nowego i Starego Przymierza (*Ecclesii* i ślepej *Synagogi* – jak osioł, dostrzegający tylko materię stajni, a nie swego pana). Znacznie szersze rozwinięcie tego wątku, jak i analiza przykładów jego obrazowej eksploracji w: E. Panofsky, op. cit., s. 470, przyp. 136.

<sup>13</sup> Por. interpretację G. van Osten, *Der Blick in die Geburtshöle*, „Kölner Domblatt”, 23/24 (1964), s. 341-358 i 26/27 (1967), s. 111-114 oraz G. Bandmanna, *Höhle und Säule auf Darstellungen Mariens mit dem Kinde*, (w:) *Festschrift für Gert van Osten*, Köln 1970, s. 130-148. Wedle Blum otwory grotty jako nawiązanie do Starego Testamentu mają być topologiczną zapowiedzią Pokłonu Trzech Króli. W *Meditationes Pseudo-Bonaventury* tuż po opisie Adoracji Magów następuje scena wysłania przez króla Dawida trzech dworzan po uzdrawiającą wodę, która wypływała z sadzawki przy bramie Betlejem; posłańcy ci uznani zostali za prefigurację trzech Mędrców, zaś narodzony w betlejemskiej grocie Chrystus sam stał się źródłem dającym życie wieczne; S. N. Blum, op. cit., s. 20.

<sup>14</sup> Trzej świadkowie widzenia Augusta stali się przyczynkiem do zaostrzenia sporu wokół literackich źródeł tej sceny, nie ma bowiem o nich wzmianki w *Złotej Legendzie*. Tymczasem Emile Mâle określa ich jako *sénéchal, prévôt et connétable*, zgodnie ze scenami prezentowanymi w nadzwyczaj popularnych w tym czasie we Francji i Flandrii przedstawieniach misteryjnych; cyt. za: P. Lafond, *Rogier van der Weyden* (Collection des Grandes Artistes des Pays-Bas), Bruxelles-Paris 1912, s. 73-76. Panofsky zaś rozpoznaje nawet w ich twarzach rysy dostojników dworu księcia Burgundii Filipa Dobrego, Jeana le Fèvre de St. Remy

nictwem prorokini otrzymał wizję Marii unoszącej się na tle nieba, ponad ołtarzem, z Dzieciątkiem na ręku, z towarzyszącym głosem: *Haec est ara coeli*. Zgodnie z poleceniem Sybilli, ziemski władca upadł na kolana i oddał pokłon potężniejszemu od siebie, zapalając jednocześnie w ofierze kadzidło<sup>15</sup>. W tym samym czasie, gdzieś pomiędzy Jerozolimą a Betlejem, na stoku wzgórza, świadkami innego cudu stali się trzej wędrujący władcy, by złożyć pokłon nowemu Królowi. Na tle prowadzącej ich gwiazdy „rozblysnąć” miała dziecięca postać Jezusa, który wskazał im drogę do nieodległego już Betlejem. Nieco wcześniej, zgodnie z tradycją zawartą we wspomnianych opowiadaniach, magowie odbyli rytualne obmycie w wodach Jordanu; oba te wydarzenia ma rzekomo symultanicznie ilustrować scena prawego skrzydła<sup>16</sup>.

Odminną drogę interpretacyjną przyjmuje Shirley N. Blum. Zwraca ona uwagę na przewodni motyw spajający wszystkie sceny, z późniejszą dekoracją zewnątrz łącznie, określony jako czterokrotne „zwiastowanie”: Marii, pasterzom (w tle sceny środkowej, po lewej stronie za stajnią), cesarzowi Augustowi i Mędrcom<sup>17</sup>. W ten sposób ołtarz koncentruje się wokół tajemnicy adwentu – nadejścia Zbawiciela, który swą misję rozpoczyna nie tylko na Izraelitów (pasterze), ale ma ona wymiar uniwersalny, obejmuje zarówno Zachód (cesarz Imperium Romanum), jak i Wschód (prowadzeni przez gwiazdę władcy Orientu). Zaprzeczając możliwości interpretacji jakichkolwiek motywów jako prefiguracji pasyjnej, Blum

i Pierre de Boffremont, którzy mieli być już sportretowani na innym obrazie warsztatu Weydena jako posłańcy króla Davida do Betlejem; postać trzeciego świadka, stojącego tyłem do widza, interpretuje jako dworskiego astrologa; zob. E. Panofsky, op. cit., s. 278.

<sup>15</sup> Wedle tradycji w miejscu objawienia, na Wzgórzu Kapitolińskim w Rzymie, wzniesiono kościół, który zgodnie z treścią wizji nosi wezwanie Santa Maria in Ara Coeli. Do jego konstrukcji wykorzystano 22 antyczne kolumny, z których jedna nosi inskrypcję: A CUBICULO AUGUSTORUM. Stąd, jak przypuszcza Elfriede Knauer, musiała istnieć wczesna tradycja, wedle której prorocstwo Sybilli i widzenie Augusta dokonano się w pałacowej sypialni, jak to ma miejsce na obrazie Weydena; zob. idem, *A Cubiculo Augustorum. Bemerkungen zu Rogier van der Weydens Bladelin-Altar*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 33 (1970), s. 332-339. Nie musi to jednak oznaczać, że tryptyk powstał dopiero po pobycie Weydena w Rzymie, w Roku Jubileuszowym 1450; informacja ta mogła dotrzeć do niego poprzez osoby trzecie.

<sup>16</sup> Nie można bezkrytycznie przyjąć dotychczasowego przekonania, że postaci kąpiących się w tle to trzej Magowie z pierwszego planu. Przede wszystkim kąpieli zażywa więcej osób (pięć), poza tym widoczne elementy ubrań nie nasuwają zbyt wielu analogii do szat władców. Ta niejednoznaczność pozwala przypuszczać, że artysta zasugerował tutaj w znacznie bardziej wyrafinowanej formie miejsce dokonanej wcześniej przez nich ablucyjnej czynności, nie burząc jednocześnie jednolitej zgodności czasowej całego ołtarza. Dirk de Vos upatruje zaś w tej scenie (kąpieli Magów!) aluzji do chrztu Chrystusa w Jordanie, który w kalendarzu liturgicznym następuje w niedzielę po Epifanii (święcie Trzech Króli; De Vos błędnie twierdzi, że święta te zbiegają się jednego dnia, 6 stycznia); idem, op. cit., s. 244.

<sup>17</sup> S. N. Blum, op. cit., s. 18 nn.

akcentuje całkowite skupienie ołtarza na pełnej nadziei tematyce bożonarodzeniowej, co ma z kolei dowieść o przemożnym wpływie fundatora na koncepcję teologiczną, szukającego w ten sposób swoistej rekompensaty własnej bezpotomności<sup>18</sup>. Tymczasem w najnowszej interpretacji ołtarza Breth Rothstein sugeruje, że w dostrzeżonym przezeń w całej kompozycji splocie spojrzeń artysta zilustrował teorię epistemologicznej drogi od patrzenia, poprzez widzenie i autorefleksję do zrozumienia, sprecyzowaną w popularnym w XIV i XV wieku traktacie Jana van Ruusbroeca *Geestelike brulocht*<sup>19</sup>.

W przeciwieństwie do sporów wokół źródeł literackich i istoty lektury dzieła, badacze zgodni są co do zasadniczych tropów inspiracji artystycznych Weydena. Zarówno forma szopki, jak i jej ustawienie pod kątem do płaszczyzny obrazu (przy zmianie drewnianej konstrukcji na kamienną), nawiązują bezpośrednio do *Narodzenia* z Dijon Roberta Campin, mistrza Weydena z okresu pobytu w jego warsztacie w Tournai (por. il. 5)<sup>20</sup>. Wi-

<sup>18</sup> Blum uważa, że „czysto bożonarodzeniowa” tematyka jest dodatkowym wyróżnikiem tego dzieła wśród współczesnej praktyki malarskiej: „No other Flemish triptych or polyptych concentrates so exclusively on Christ’s birth. There are single Nativities or Adorations Annunciations or combinations of these with scenes from the Passion, but none is so preoccupied by the Advent alone. The multiple Annunciations in Rogier’s panel, without ever referring specifically to the Passion, are certainly connected with the concept of redemption. (...) The joy, the expectancy, and the adoration that attend the coming of Christ anticipate the hope that God, now appearing as man, will convert the whole world and redeem all sinners”; S. N. Blum, op. cit., s. 21.

<sup>19</sup> B. Rothstein, *Vision, Cognition, and Self-Reflection in Rogier van der Weyden’s Bladelin Triptych*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 64 (2001), s. 37-55. Autor wychodzi od konstatacji, że w obrazie Weydena *the pictorial narrative of visible revelation establishes paired hierarchies of showing and seeing that range from the literal (visionary experience) to the metaphorical (direct contact with the divine)*. By wyjaśnić dostrzeżoną w tryptyku, dialektykę patrzenia i widzenia, która ma nawet określać jego podstawową zasadę, autor przytacza niezwykle obfity aparat tekstów z rozmaitych dziedzin (filozofii, teologii, nauk przyrodniczych i medycznych) by wreszcie podjąć próbę wyjaśnienia zrekonstruowanej przez siebie siatki spojrzeń wiążących całość ołtarza (nie bez pewnych uproszczeń i pomyłek), jako wizualizację metafizycznych rozważań zawartych w piśmie Jana Ruusbroeca *Geestelike Brulocht* (Duchowe Zaślubiny) z ok. 1335 roku, później, szczególnie w XV wieku, wielokrotnie wznawianego, uznanego za jeden z ważniejszych tekstów animujących ruch *devotio moderna*.

<sup>20</sup> *Narodzenie*, Dijon, Musée des Beaux-Arts. Otto Pächt (*Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München 1994, s. 52), wskazując na genetyczne pokrewieństwo kompozycyjne i ikonograficzne obu obrazów, podkreśla jednocześnie „gruntowną rewizję”, jakiej Rogier poddał wzorzec swego mistrza. Podobnie jak w ołtarzu Campina Dzieciątko leży na nieosłoniętej ziemi, Józef osłania płomiem świecy, a nad szopką unoszą się trzej aniołowie. Jednak Maria i opiekun Chrystusa musieli zamienić się miejscami, zaś wątpliwe akuszerki zastąpił współczesny świadek, wyznający w geście adoracji swą wiarę donator. W ten sposób zredukowana kompozycja do trzech głównych osób osiagnęła pełnię monumentalizującej centralizacji, a zarazem efekt wyciszzonego skupienia na

dok Marii siedzącej na ołtarzu, dosłowna wizualizacja treści widzenia cesarza, zapożyczony został zapewne z ołtarza Marii Niepokalanie Poczętej przedstawionej ze św.św. Piotrem i Augustynem Campina z Aix-en-Provence (tzw. *Mémorial de Pierre Ameil*), zaś w rysach czarnoskórego Mędrca słusznie rozpoznaje się cechy obserwatora stojącego po prawej na tablicy ze złoczyńcą, fragmencie zniszczonego *Ukrzyżowania* tegoż autora (Frankfurt nad Menem, Städelmuseum)<sup>21</sup>. Poza tym Panofsky dopatruje się jeszcze włoskiego akcentu w pozycji przyjętej przez współuczestnika wizji Augusta, odwróconego tyłem do widza, z dłonią wspartą w boku i założoną za pas oraz odsuniętą lewą nogą, rozpoznając w nim podobieństwo do figur Donatella czy Castagna<sup>22</sup>. Natomiast scena wizji Mędrców okazuje się zaskakująco bliska malowidłu Tadeo Gaddiego z Santa Croce we Florencji<sup>23</sup>.

## ZAWIŁA HISTORIA TRYPTYKU A KWESTIA DONATORA

Odkąd Nieuwenhuys zauważył zaskakującą zbieżność widoku z ryciny Sanderusa i pałacu pierwszego planu miasta w tle środkowej sceny tryptyku, prawie bez zastrzeżeń interpretuje się je jako Middelburg, a donatora utożsamia z Pieterem Bladelinem<sup>24</sup>. Tymczasem analogie obu przedstawień okazują się tak daleko posunięte, od przyjętego punktu oglądu począwszy, po identyczność najdrobniejszych detali (jak uchylone drzwi

tajemnicy Wcielenia. Jednocześnie przejście diagonalnego widoku otwartej stajni pozwoliło Rogierowi po raz pierwszy w jego dorobku artystycznym wykreować tak przekonującą perspektywicznie przestrzeń pierwszego planu.

<sup>21</sup> A. Dohmann, *Die Altniederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch*, Leipzig 1964, s. 51.

<sup>22</sup> Panofsky wskazuje tu na *Dawida* Donatella i *Farinatę degli Uberti* Andrea del Castagno, a także styl Francesco di Stefano. Zgodnie z jego propozycją datowania obrazu, ok. 1452, Rogier mógłby z tymi dziełami zetknąć się w czasie swej włoskiej podróży (idem, op. cit., s. 278).

<sup>23</sup> Por. przyp. 7.

<sup>24</sup> Historię odkrycia obrazu, jego atrybucji i zamieszania spowodowanego równoczesnym odnalezieniem jego kopii (co doprowadziło do pierwotnego pomylenia obu obrazów przez Passavanta, a dalej steku kalumnii bezpodstawnie rzuconych na miejscowego kanonika, rzekomo wyprzedającego skarby narodowe Prusom) ze swadą relacjonuje z pozycji uczestnika: A. Michiels, *Rogier van der Weyden, sa biographie*, „Gazette des Beaux-Arts”, 21 (1866), s. 220-221. Tezę o pochodzeniu obrazu z kościoła w Middelburgu oraz identyfikacji donatora podważał Lorne Campbell, nie precyzując jednocześnie kontrpropozycji; idem, *Van der Weyden*, London 1979, s. 51. Tymczasem już wcześniej Elias Torro wysunął przypuszczenie, że zanim obraz trafił do Middelburga, przeznaczony był dla innego sanktuarium Zelandii, tuż koło Ardenburga; idem, *Sobre algunas tablas hispano-flameneas sacadas de Castilla la Vieja*, „Boletín de la sociedad castellana de excursiones”, Valladolid, noviembre 1908 (cyt. za: P. Lafond, op. cit., s. 73-74).

w dolnej kondygnacji wieży), że zrodziło się przypuszczenie, a z czasem pewność, iż źródłem ilustracji siedemnastowiecznego historyka nie był oryginalny budynek, lecz właśnie obraz Weydena. To jednak nie podważyło ustalonej tożsamości fundatora. Przyjęto bowiem za mało prawdopodobne, aby tak skrupulatny dokumentalista jak Sanderus, który poświęcił wiele lat na podróżowanie od miejscowości do miejscowości, by tam, u źródeł, zbierać informacje i portretować godne uwiecznienia obiekty, tym razem popełnił tak poważne zaniedbanie i umieścił w swym dziele przypadkową rycinę<sup>25</sup>. Badania Anne Markham Schulz potwierdziły, że zamek Bladelina i fortyfikacje miejskie już w czasie rebelii przeciwko cesarzowi Maksymilianowi w 1488 r. uległy całkowitemu zniszczeniu<sup>26</sup>. Nie ma nic zadziwiającego w dążeniu Sanderusa do zamieszczenia w swej księdze właśnie śladu obecności Pietera Bladelina w Middelburgu, a za najwymowniejszy uznać należy jego rezydencję. Ten człowiek, wywodzący się z niezamożnej mieszczkańskiej rodziny farbiarzy, uzyskał w niedługim czasie godności stawiające go wśród najbardziej znaczących dostojników burgundzkiego dworu. Ze względu na wykazywane zdolności wcześniej powierzono mu szefowanie finansami miejskimi Brugii, a w wieku 30 lat dołączył do dworu księcia Filipa Dobrego, by wkrótce wejść do grona jego zaufanych doradców, jako *maitre d'hôtel*, minister finansów i zdolny dyplomata<sup>27</sup>. Wolą autoupamiętnienia jednego z najbogatszych i

<sup>25</sup> Antonius Sanderus był znakomitym profesorem, teologiem i poetą łacińskim, jak również flamandzkim historykiem i archeologiem. *Flandria Illustrata* jest doskonałym przykładem jego starannej, detalicznej pracy. Jego celem stało się udokumentowanie w tym monumentalnym dziele tyle flamandzkich obiektów architektonicznych i danych geograficznych, ile jeden człowiek był tylko w stanie zgromadzić. Stąd, na ironię, wydaje się, że wszystkie ilustracje trzech tomów dzieła to rysunki z natury, prócz zamku Bladelina. Pełna biografia Sanderusa w: V. Fris, „Antoine Sanderus”, *Bibliographie nationale de Belgique*, Brussels 1911-1913, t. 21, s. 317-367 (cyt. za: S. N. Blum, op. cit., s. 24-25, 124).

<sup>26</sup> *Vlaamsche Kronijk – Diversche zaken hier onder verclaerst getrocken uut zeekeere chronicken ende andere boecken (1416 tot 1598)*, (w:) Ch. Piot, *Chroniques de Brabant et de Flandre*, Brussels 1879, s. 264n.; N. Despars, *Cronijcke van den Lande ende Graefschape van Vlaenderen van de jaeren 405 tot 1492*, Bruges, IV, 1840, s. 423 (cyt. za: A. Markham Schulz, *The Columba-Altarpiece and Rogier van der Weyden's Stylistic Development*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 3. F. 22 (1971), s. 65-66 i 107). Stopień zniszczenia Middelburga był tak poważny, że cesarz Karol V zagwarantował w liście z 12 lipca 1518 roku 3600 livrów na odbudowę *place et maison de Middelbbourg*. Wedle kronik w 1660 roku zamek w Middelburgu jeszcze istniał (zapewne przebudowany), jednak po 1720 stopniowo popadał w ruinę (zob. A. Markham Schulz, op. cit., s. 107).

<sup>27</sup> Pieter Bladalin, urodzony ok. 1410 roku jako syn Pietera de Leestmaker, brugijskiego farbiarza, po ślubie z Margareite van de Vageviere buduje dom w Brugii i wkrótce zostaje mu powierzone prowadzenie miejskiej kasy. W 1440 roku zostaje przyjęty na burgundzki dwór, gdzie pozostaje w służbie księcia do końca swego życia. Wsławił się jako dyplomata i mediator. W 1440 roku wraz z Olivierem de la Marche sprawował poselstwo do Anglii, którego skutkiem było uwolnienie księcia orleańskiego, po 25 latach tamtejszej

najdostojniejszych polityków tamtych czasów, tym bardziej w obliczu ciągłego braku potomków, tłumaczy się owo *truly Faustian enterprise*<sup>28</sup>, jakim było założenie nowego miasta, na wykupionym w 1444 roku we Flandrii gruncie, które odziedziczyło nazwę macierzystej miejscowości poprzednich właścicieli – cysterskiego opactwa z Zelandii – Middelburg<sup>29</sup>. Jak słusznie zauważa Blum, „for the first time since Romanesque period in northern Europe, an entire town was built by a single person”, co określa właściwy wymiar manifestacyjnego przedsięwzięcia, jakiego podjął się Bladelin, z pozytywnym zresztą skutkiem<sup>30</sup>. W 1448 roku rozpoczynają się prace nad zamkiem, w 1452 r. nad kościołem, ratuszem i szpitalem, a już w dwa lata później miasto uzyskało prawie pełen kształt, choć poświęcenie kościoła odbyło się dopiero w 1459 roku, zaś pozwolenie księżęce na wzniesienie murów obronnych i bram, a więc ostateczną pełnię miejskich przywilejów, uzyskał Bladelin w 1464 roku<sup>31</sup>. W tym czasie sam fundator przenosi się do „swojego” miasta z dotychczasowej rezydencji w Brugii, przez jakiś czas zamieszkując w kamienicy, co jest interpretowane jako przejaw identyfikacji dostojnika ze społeczeństwem miasta, zgodnej zresztą z jego pochodzeniem<sup>32</sup>.

Wykorzystanie przez Sanderusa widoku z ołtarza Weydena jako źródła „przechowującego” kształt nieistniejącego już pałacu Bladelina może więc świadczyć o ciągle żywej w XVII wieku tradycji wiążącej obraz z fundatorem i jego dziełem. Jak ustaliła Elisabeth Dhanens, w 1630 roku ob-

---

niewoli (po bitwie pod Azincourt w 1415 roku). W latach 1448-53, w trakcie rewolty mieszczan Gandawy, udało mu się wynegocjować zachowanie wierności księciu przez brugijczyków, mimo ich oczywistych sympatii dla sąsiedniego miasta. Za lojalność Bladelin mógł liczyć na liczne przywileje ze strony władcy, które przysłużyły się rozwojowi ufundowanego przezeń miasta. Został także członkiem i skarbnikiem gromadzącego najznakomitsze osobistości Zakonu Złotego Runa. Zob. J. J. De Smet, „*Pierre Bladelin*”, *Bibliographie nationale de Belgique*, op. cit., t. 2, s. 445-447; J. J. De Smet, *Le Chevalier Bladelin surnommé Leestmakere et la ville de Middelbourg, en Flandre*, „*Academie royale de Belgique, extrait de bulletins*”, 2. sér., 22 nr 11 (1866), s. 1-11; S. N. Blum, op. cit., s. 25.

<sup>28</sup> Takiego określenia użył dla podkreślenia wagi i śmiałości przedsięwzięcia Bladelina E. Panofsky, op. cit., s. 276.

<sup>29</sup> Właściwie grunt od cystersów z Middelburga in Zeeland, którzy we Flandrii prowadzili niewielkie gospodarstwo (*Hofsteede*), pomiędzy Moerkerke i Aardenburgiem, wykupił w 1440 roku szwagier Bladelina, by po czterech latach mu go odsprzedać. Na terenie, gdzie stało już kilka budynków, Bladelin ufundował miasto, któremu nadał jednak imię nawiązujące do pierwotnych właścicieli – Middelburg in Vlaanderen (obecnie w prowincji Oost-Vlaanderen); źródła jak w poprzednim przypisie. Obie miejscowości bywają w literaturze mylone, a w berlińskim katalogu muzealnym umiejscowiono nawet Middelburg w Brabancji (*Verzeichnis der Gemälde im Museum Dahlem*, Berlin 1966, s. 131).

<sup>30</sup> S. N. Blum, op. cit., s. 26.

<sup>31</sup> Por.: K. de Flou, *Woordenboek der Toponymie van Westelyk Vlaanderen*, t. 10, kol. 541.

<sup>32</sup> E. Z. G. Claeyns, *Het Hof Bladelin te Brugge*, Brugge 1988, s. 20.

raz znajdował się w posiadaniu Margarety van Merode, hrabiny Izegem i Middelburga, która odziedziczyła go prawdopodobnie po ojcu, Phillipie van Merode, który wcześniej władał Middelburgiem<sup>33</sup>. Jeśli nawet pierwotnie tryptyk umieszczony był w jednym z ołtarzy kościoła św.św. Piotra i Pawła, to zapewne potomkowie fundatora przezornie go usunęli w obawie przed ruchami ikonoklastycznymi, które nie ominęły w XVI wieku także Middelburga<sup>34</sup>. Po ich ustąpieniu jednak, jak wynika z kościelnych ksiąg rachunkowych, w latach 1630-1631 zlecono malarzowi Janowi Ricx wykonanie wiernej kopii dzieła Weydena, która zawisła w głównym ołtarzu kościoła<sup>35</sup>. Ponownie odkryta została w 1828 r. na miejscowej plebanii przez kanonika Andriesa, wywołując początkowo zamieszanie w ustaleniu oryginału<sup>36</sup>. Bez mała nieprzerwana obecność tryptyku bądź je-

<sup>33</sup> E. Dhanens, *Nieuwe gegevens betreffende het Bladelin-Relabel, toegeschreven aan Rogier van der Weyden* (ca. 1445), w: *Archivum Artis Loveniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de Kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven 1981; ówczesne miejsce przechowywania ołtarza zapisane zostało w księdze parafialnej. Por. też: D. de Vos, op. cit., s. 245.

<sup>34</sup> Oprócz głównego ołtarza poświęconego zapewne patronom kościoła, św.św. Piotrowi i Pawłowi, kościół wyposażony został w pięć ołtarzy bocznych, pochodzących również z fundacji Bladelina: ołtarz Świętego Krzyża (w którym fundator miał umieścić jego cenne relikwie), św. Sebastiana (wiązany z przynależnością Bladelina do gildii łuczników i Zakonu Złotego Runa, którego patronem był św. Sebastian), Matki Boskiej, św. Małgorzaty (patronki jego żony) i św. Bernardyna ze Sieny (jest to prawdopodobnie pierwszy ołtarz dedykowany temu nowemu świętemu, który zmarł w 1444 roku i już w 1450 został kanonizowany). Tryptyk Bladelina najczęściej wiąże się z ołtarzem Najświętszej Marii Panny, ze względu na jego Maryjną tematykę i kult, jakim otaczał ją fundator (wyrażony także w poledeniu jej swej duszy w testamentcie); S. N. Blum, op. cit., s. 27-28.

Gwałtowne ruchy obrazoburcze przetoczyły się przez Middelburg w 1588 roku, niszcząc bez mała całkowicie wyposażenie kościoła. Nietknięty pozostał jedynie nagrobek Pietera Bladelina, co może świadczyć o trwałości pamięci i szacunku, jakim nadal darzono po ponad stu latach osobę fundatora i dobroczyńcy miasta.

<sup>35</sup> E. Dhanens, op. cit.; Według badań przeprowadzonych przez Grosshansa obraz mógł zostać skopiowany przez Ricxa metodą punktowania przejrzystego papieru nałożonego na oryginał; R. Grosshans, *Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden*, „Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz” 19 (1982), s. 154-177.

<sup>36</sup> C. J. O. Andries, *Messenger des Sciences Historiques*, 1855, s. 69nn. (cyt. za: M. Davis, *Rogier van der Weyden: An Essay, with the Critical Catalogue of Paintings Assigned to Him and to Robert Campin*, London 1972, s. 203). Najwcześniejsze odkrycie dokonane przez kanonika Andriesa podczas remontu plebanii (obraz znajdował się na kuchennej ścianie pod warstwą tynku!) ogłosił J. J. De Smet, *Notice sur Middelburg en Flandre*, „Messenger de sciences historiques”, Ghent, 4 (1836), s. 348, zwracając równocześnie uwagę na podobieństwo pałacu z miedziorytu Sanderusa i z tła pejzażowego znalezionej kopii. Nie ma więc pewności, czy podobna identyfikacja dokonana przez Nieuwenhuysa na podstawie oglądu oryginału, przedstawiona wprawdzie wcześniej (tryptyk nabył w 1833 roku), nie była jednak inspirowana jeszcze nie opublikowanymi wówczas spostrzeżeniami Smeta, poczynionymi wobec kopii, które mogły być już znane w wąskim gronie koneserów.

go kopii w posiadaniu potomków Bladelina i w middelburskiej farze zdaje się potwierdzać słuszność powiązania go bezpośrednio z piętnastowiecznym dostojnikiem dworu Burgundii, założycielem i współobywatelem Middelburga, co do tego nie miał wątpliwości ok. 1641 roku flamandzki badacz, Antonius Sanderus<sup>37</sup>.

## DATOWANIE I POZYCJA TRYPTYKU W *ŒUVRE* WEYDENA

Fakty historyczne, w które uwikłane zostało dzieło, zdecydowały o propozycjach datowania dzieła między końcem lat 40. a rokiem 1455 (związanie rozpoczęcia budowy kościoła ze zleceniem wykonania do niego ołtarza)<sup>38</sup>. Takie założenie uprawdopodobniłoby przypuszczenie o wykorzystaniu przez Weydena w zaproponowanym przez siebie widoku miasta choć częściowej inspiracji istniejącą już zabudową i strukturą powstającego w błyskawicznym tempie ośrodka. Problematyczny jednak okazuje się romański kostium detalu architektonicznego przyjęty przez ołtarzowy pałac, mało bowiem wiarygodna byłaby teza o podjęciu przez Bladelina w połowie XV wieku budowy rezydencji o tak nieaktualnych formach stylistycznych. Panofsky, nie podważając tożsamości samego miasta jako Middelburga, mówi tylko o „proleptycznym i zasadniczo idealizowanym sposobie jego oddania”, zaś Dagmar Kruse i Hans Belting przypuszczają, że widok pałacu stanowi przykład popularnego w owym czasie wzorca romantycznego zamku myśliwskiego (*Jagdschlossu*), o archaizowanych cechach architektonicznych, który spełniał funkcję nobilitującą ród, wskazując na jego starożytne korzenie<sup>39</sup>. Ci ostatni jednak skłaniają się ku

<sup>37</sup> Antonius Sanderus mógł oglądać ten obraz w samym Middelburgu, w jego kopii wykonanej przez Jana Ricxa, lub w oryginale w Brugii, w domu hrabiny van Izgem en Middelburg. O tym, że tryptyk był w tym czasie znany i dostępny dla zainteresowanych, świadczy rysunek Pietera Paula Rubensa pochodzący z okresu między 1608-1612, na którym wiernie skopiował głowę Sybilli z lewego skrzydła ołtarza (ilustrowany w: D. de Vos, op. cit., s. 245, il. 15c). W tym czasie w posiadaniu obrazu mógł być ojciec Margerty – Philipp.

<sup>38</sup> Max J. Friedländer datuje obraz na lata 1446-50, dodając, że zastanawiające byłoby, gdyby powstał wcześniej i dopiero później został przekazany do kościoła (Friedländer prawdopodobnie nie uwzględnił dokładnej daty rozpoczęcia budowy świątyni: 1452); idem, *Die altniederländische Malerei*, t. 2, *Rogier van der Weyden und Meister von Flémalle*, Berlin-Leyden 1924, s. 20, nr 38. Również na przekonaniu, że obraz przeznaczony był dla nowo powstającego kościoła, oparł swe datowanie E. Panofsky, mówiąc o rozpoczęciu prac nad ołtarzem niedługo po 1452 roku (idem, op. cit., s. 277); wcześniej takie samo stanowisko zajmowali zarówno F. Winkler (idem, op.cit.) jak i C. G. Waagen, wiążąc stylistykę obrazu z włoskimi wpływami (*nach dem Rückkehr aus Italien* [czyli po 1450 r.], cyt. za: H.-W. Von Löhneysen, op. cit., s. 110). Albrecht Dohmann przesuwając czas powstania obrazu nawet na połowę lat pięćdziesiątych (idem, op.cit., s. 50).

<sup>39</sup> E. Panofsky, op. cit., s. 276-277, H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 183.

datowaniu obrazu na ok. 1445 rok, zgodnie z wnikliwą analizą stylistyczną przeprowadzoną przez Anne Markham Schulz, lokującą berliński obraz w połowie lat czterdziestych (1445, *perhaps slightly earlier*)<sup>40</sup>. Według jej ustaleń również typ i krój elementów kostiumu donatora odpowiada modzie panującej we francusko-burgundzkim środowisku dworskim ok. 1440-1445 roku<sup>41</sup>. Takiego wczesnego datowania nie wyklucza przeprowadzone badanie dendrochronologiczne, które szacunkową datę ścięcia drzewa wykorzystanego do wykonania tablic określa na ok. 1429 roku<sup>42</sup>.

Należy podkreślić, że *Ołtarz Bladelina*, przy jego złożonym kontekście historycznym i wyjątkowej atrakcyjności dla przeprowadzenia wysublimowanej wykładni ikonologicznej, która dotychczas w głównej mierze pochłonęła uwagę badaczy, wyznacza jeden z punktów decydujących o obliczu dorobku artystycznego Rogiera van der Weydena. Przede wszystkim, jak już słusznie zauważyła Shirley N. Blum, jest to jedyne dzieło w bogatym *œuvre* dojrzałego już wówczas malarza, poświęcone Narodzeniu, co okazuje się tym bardziej zastanawiające wobec ważkości tego wydarzenia w religii chrześcijańskiej i popularności jako tematu ikonograficznego w praktyce współczesnych artystów<sup>43</sup>. Fakt ten staje się bardziej zrozumiałym przy uwzględnieniu charakterystycznego dla Weydena unikania zleceń, które zmuszałyby go do narratywizacji przedstawiania, podczas gdy ciężar jego twórczości religijnej oscylował w kierunku dewocyjnej lub symbolicznej interpretacji nadających się do tego tematów, przeznaczonych raczej do indywidualnej kontemplacji i duchowych rozważań niż ilustrowania biblijnych historii. To skłoniło go do przekształcenia tradycyjnych wzorów, izolowania poszczególnych osób bądź scen, często za pomocą kamiennych portali (tzw. *Ołtarz Miraflores* z Berlina i wiedeńskie *Ukrzyżowanie*) lub imitowanych rzeźbionych ornamentalnych ram ołtarzowych (jak w *Zdjęciu z krzyża* z Prado) dzielących obrazy na wyalieno-

<sup>40</sup> A. Markham Schulz, op. cit., s. 94. Wszakże takie datowanie zaskakująco nie przeszkadza Beltingowi postawić tezy o jednoznacznym rozpoznawaniu przez współczesnych mieszkańców Middelburga w ołtarzu obrazu własnego miasta (które powstało dopiero kilka lat później); H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115.

<sup>41</sup> A. Markham Schulz, op. cit., s. 94. Jako materiał porównawczy przywołana zostaje ilustracja donacyjna z *Chroniques de Hainaut* z 1446 roku, również autorstwa Rogiera van der Weyden, na której wokół księcia Filipa Dobrego gromadzi się liczne grono najwyższych dostojników dworskich; ich stroje wykazują bezpośrednie pokrewieństwo z krojem szat Bladelina.

<sup>42</sup> P. Klein, *Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 23 (1981), s. 117-118; autor podkreśla wyjątkowo dobre rzemieślnicze przygotowanie konstrukcji poszczególnych tablic.

<sup>43</sup> W pierwszych dekadach XV wieku tematem Narodzenia zajmował się przede wszystkim we wspomnianym wyżej obrazie z Dijon Robert Campin, jak i jego uczeń, Jacques Daret (Berlin, Gemäldegalerie), a przede wszystkim Petrus Christus (Waszyngton, National Gallery; Nowy Jork, Wildenstein Collection) i Dirk Bouts (Madryt, Prado).

wane, praktycznie pozbawione akcji odsłony<sup>44</sup>. W ten sposób Rogier *de-emphasized the historical particulars of the subject in order to recreate a new devotional icon*<sup>45</sup>. Tymczasem podjęcie tematyki bożonarodzeniowej nie pozwalało uniknąć narracyjnych implikacji tkwiących w licznych detalach biblijnej opowieści, wzbogaconych późniejszą tradycją, jak stajnia, zwierzęta, pasterze, aniołowie itd. Stąd Rogier, zmuszony do weryfikacji własnej praktyki kompozycyjnej, radykalnie zrezygnował z elementów „ramujących”, lokując przedstawione wydarzenia w otwartej scenerii pejzażowej (lub pałacowym wnętrzu), zdefiniowanych według reguł realistycznej prezentacji, wykreowanych w głównej mierze przez mistrzów *ars nova*: Roberta Campina i Jana van Eycka<sup>46</sup>. Niejako w naturalny sposób u pierwszego z nich, swego byłego nauczyciela, w słynnym *Narodzeniu z Dijon* (il. 3), szukał inspiracji do zaaranżowania zupełnie dla niego nowej kompozycji ołtarzowej. Być może stąd pochodzą pierwotnie obecne na ołtarzu banderole z inskrypcjami, widoczne na zdjęciach wykonanych w podczerwieni. Ich późniejsze zamalowanie świadczy jeszcze wymowniej o wyjątkowym i prawdziwie przełomowym znaczeniu tryptyku w ewolucji artystycznej Weydena<sup>47</sup>. W tym dziele zdaje się on ostentacyjnie ograni-

<sup>44</sup> Sporadyczne sięganie do takich malarsko „obcych” środków, wobec nowych zasad kreacji „realistycznego” przedstawienia obrazowego, wyznaczonych przez fundatorów *ars nova*, jest charakterystyczne dla warsztatu Rogiera van der Weyden. Do nich należą też często stosowane przez Weydena, także w tryptyku Bladelina, złocenia promieni aureoli świętych czy wizualizujące „nadziemskie” światło bijące od osób boskich. Stąd uchodzi on za tego, który przywrócił sztuce jej religijny charakter, poprzez powrót do tradycyjnych środków wyrażania metafizycznych treści, wobec rewolucyjnego zrezygnowania z nich przez Roberta Campin i Jana van Eycka – ci bowiem w większości scen religijnych ograniczali się do czysto malarskich środków wyrazu, a ich charakter stał się znacznie bardziej „świecki”. „Wenn Rogier seine grämliche und abstrkte Kunst siegreich über die lockende und prangende Jan van Eycks durchsetzte, so fühlen wir eine Gegen-bewegung, eine Reaktion, eine Abwendung von dem Weltlichen, Sinnlichen, Artistischen zum Geistlichen, Spirituellen und Asketischen, einen Rückgriff zur kirchlichen Kunst” (M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, t. II, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin – Leyden 1924, s. 45); por.: O. Pächt, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, op. cit., s. 11-14.

<sup>45</sup> S. N. Blum, op. cit., s. 17.

<sup>46</sup> Por.: O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, s. 11-34.

<sup>47</sup> Banderole obecne były tylko w scenach towarzyszących adoracji: wizji Augusta i Trzech Króli; zob. R. Grosshans, op. cit., s. 154 nn. Grosshans zrekonstruował kilka etapów odchodzenia Weydena od pierwotnego projektu wykorzystania banderol. Początkowo włączone do przedstawienia w fazie rysunkowego szkicu, w trakcie malowania lewego skrzydła pozostały w postaci wolnych pól, przeznaczonych do późniejszego wykończenia. Następnie jednak zostały zamalowane (o czym świadczy różnica poziomów warstw malarskich); na prawym skrzydle artysta zrezygnował z nich już w trakcie ich malarskiej realizacji. Banderole zastąpiły inskrypcje wykonane bezpośrednio na tablicy, bez graficznego otoczenia. Dopiero w ostatniej fazie Weyden zrezygnował z obecności jakichkolwiek napisów ingerujących w przedstawienie.



3. Rogier van der Weyden, *Tryptyk Bladelina*, część środkowa; repr.wg: H. Belting, Ch. Kruse, op. cit.

czać wyłącznie do retoryki środków wizualnych, którymi nad podziw sprawnie operuje w misternie skomponowanym związku trzech tablic ołtarza, prowadząc zarazem widza do poznania intencji, jakie pojawiły się u źródła obrazu<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Według M. Baxandalla – do którego terminologii się tutaj odwołuję – intencję obrazów wyznacza splot umiejętności i zamierzeń artysty oraz oczekiwań zleceniodawcy. W przeprowadzonym przez badacza modelowym studium *Chrztu Chrystusa* P. della Francesca, obiektem zainteresowania stała się „intencja obrazów i malarzy jako środek do wnikliwszej percepcji tych pierwszych”, zakładając, że „próba wyjaśniania intencji nie jest opowieścią o tym, co działo się w umyśle malarza, lecz analitycznym odtworzeniem celów i środków, jakie potrafimy ustalić na podstawie obserwacji związków pomiędzy danym przedmiotem a dającymi się określić warunkami jego powstania” (idem, *Prawda a inne kultury. Chrzest Chrystusa Piera della Francesca*, tłum. E. Wilczyńska, w: „Artium Questiones”, V 1991, s. 113). Dzięki przeprowadzeniu możliwie głębokiej rekonstrukcji kontekstu kulturowego (społecznego, politycznego, artystycznego etc.) dzieła, możliwe jest pełniejsze poznanie

## ARS NOVA I REDEFINICJA OBRAZU

Berliński ołtarz Rogiera van der Weyden należy do grupy najbardziej znanych dzieł mistrzów pierwszego pokolenia niderlandzkiej *ars nova*. Termin ten zapożyczył Erwin Panofsky z obszaru muzykologicznego, gdzie określa on nowe, polifoniczne tendencje w muzyce czternastego wieku<sup>49</sup>. W rozumieniu Panofsky'ego analogiczne nowatorstwo malarstwa piętnastowiecznej Flandrii polega przede wszystkim na wykorzystaniu doskonałej techniki imitowania na płaszczyźnie obrazu realiów fizykalnego doświadczenia codzienności w celu ukrycia, pod przemyślnie skonstruowaną scenografią, zawoalowanych znaczeń symbolicznych (*disguised symbolism*), potencjalnie czytelnych dla współczesnych odbiorców, dla badaczy zaś dostępnych jedynie dzięki przywołaniu niezwykle szerokiego aparatu literackiego<sup>50</sup>. Charakterystyczne dla perspektywy ikonologicznej erudycyjne „rebusy” uzyskały tak wielki autorytet, że do dziś, bez mała nieświadomie, ciążą na sposobie patrzenia i kierunkach interpretacji obrazów niderlandzkich, co potwierdza skrótowy przegląd literatury dotyczącej *Ołtarza Bladelina*. Tym samym w dotkliwym stopniu zignorowany został artystyczny, medialny charakter dzieł i to, co w nich najbardziej rewolucyjne w stosunku do wcześniejszej twórczości. Specyfiką dokonania Mistrza z Flémalle czy Jana van Eycka, w relacji z dotychczasową praktyką malarstwa tablicowego, można bowiem, za F. Thürlemannem, określić jako „pożegnanie z ikoną”, odwrócenie konstytutywnego dla niej zwrócenia do wewnątrz i ignorowania w kształtowaniu przedstawienia obecności widza<sup>51</sup>. U progu

jego treści, „ponieważ tajemnica obrazu – tj. oznaczenie płaszczyzny tak, by wywołać wrażenie trójwymiarowości – zasada się w znacznym stopniu na oczekiwaniach i wnioskowaniu na podstawie doświadczeń wizualnych, zależy ona od skądinąd marginalnych różnic w kulturowym wyposażeniu oglądającego” (ibidem, s. 111). Badania tego rodzaju obciążone są nieosiągalnością jednoznacznego uprawomocnienia swych wyników, jakie posiadają nauki przyrodnicze, ze względu na różnicę perspektyw uczestnika i obserwatora; metodą weryfikacji zaproponowanych tez jest ich konfrontacja z tym *jednostkowym fenomenem*, jakim jest dzieło, *punkt wyjścia i dojścia każdej analizy*. Obrazy, wedle Baxandalla, uzyskują status świadków współczesnej sobie mentalności: „Jeśli wszakże nasze własne pojęcia bywają niekiedy uproszczone, sztywne i niedopasowane, obrazy zawsze ujawniają stan wiedzy uczestnika, złożonej, elastycznej i bezpośredniej” (ibidem, s. 115).

<sup>49</sup> E. Panofsky, op. cit., s. 150.

<sup>50</sup> E. Panofsky, op. cit., zwił. rozdz. V: *Spiritualia sub metaphoris corporalium. Reality and Symbol in Early Flemish Painting*, s. 131-148. W kwestii krytyki metody ikonologicznej zob. np.: L. Benjamin, *Disguised Symbolism exposed and the History of early Netherlandish painting*, „Studies in Ikonography” 2 (1976), s. 11-24.

<sup>51</sup> Por.: F. Thürlemann, *Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins und seine Rezeption in Malerei und Kunstgeschichte*, w: *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, (Hg.) Gerhart Schröder, Barbara Casin, Gisela Febel und Michael Narcy, München: Fink 1997 (Publikationen des Zentrums für Kulturwissenschaften und Kulturtheorie, Ursprünge der Moderne, Bd. 1) s. 249-266.

XV wieku właśnie dla Roberta Campin pozycja odbiorcy staje się miarodajnym punktem odniesienia przedstawienia, w konstruowaniu sceny uwzględnione zostają kierunki określone z perspektywy patrzącego z zewnątrz, w przeciwieństwie do heraldycznego porządku ikony<sup>52</sup>. *Position des Betrachters bedeutet hier nicht der Ort des jeweiligen Betrachters vor dem Bild, sondern eine implizite, mit Hilfe gestaltischer Mittel vom Bild selber konstituierte Instanz, die vom einzelnen Betrachter im Augenblick der Rezeption mental „besetzt“ werden kann*<sup>53</sup>. Tym samym do obrazu zostają wprowadzone kategorie przestrzeni (reguły perspektywiczne) i czasu, odwołujące się do fizykalnego doświadczenia odbiorcy. Jego lektura jest możliwa i uprawomocniona dzięki uwzględnieniu immanentnego dla obrazu porządku syntaktycznego, relacji przedstawionych elementów w przestrzeni i na płaszczyźnie<sup>54</sup>. Owa syntaksa, zespół reguł określających miejsce i zależności poszczególnych czynników, umożliwiła w ramach specyficznego języka motywów obrazowych precyzowanie i subtelne modyfikowanie treści dzieła. Dla współczesnych, jak i kolejnych pokoleń malarzy, nieodparta musiała być siła retoryczna poszczególnych rozwiązań, samych w sobie wyjątkowych i pierwszych, zrealizowanych w dziełach pierwszego pokolenia zwanego *les primitifs*. Stąd zrozumiałe stają się późniejsze, nadzwyczaj częste cytaty ze starych mistrzów, podejmowane w różnym zakresie i układzie. Do nich także zaliczyć należy widok miasta, obecny już we wczesnych pracach Roberta Campin i Jana van Eycka, przyjmujący z czasem rozmaite oblicza, zawsze jednak pozostaje integralnie włączony w określony porządek kompozycyjny, współokreślając treść i kierunek recepcji obrazu. Tak też dzieje się w tryptyku *Narodziny Chrystusa* z Gemäldegalerie w Berlinie.

W dotychczasowych interpretacjach tryptyku widok miasta postrzegano tylko w wymiarze zredukowanym do jednego motywu – pałacu, który pozwalał, dzięki wspomnianym poszlakom, identyfikować z dużą dozą prawdopodobieństwa donatora. Tymczasem wewnętrzne warunki prezentacji miejskiego widoku, jego nobilitujące miejsce w przestrzeni sceny i na płaszczyźnie środkowej tablicy, a zwłaszcza niezwykła, nawet w stosunku do współczesnej mu werystycznej praktyki malarskiej, pieczołowitość kompozycji (systemu perspektywicznego) i precyzja detalu, łatwo po-

<sup>52</sup> Por.: analizy dwóch obrazów Roberta Campin (fragmentu *Ukrzyżowania* przedstawiającego złoceńcę i dwóch świadków, Frankfurt nad Menem, Städelmuseum i *Madonny przy kominku*, Londyn, National Gallery) przeprowadzone przez F. Thürlemanna, (w:) idem, op. cit., s. 253-266.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 250.

<sup>54</sup> Takiego uprawomocnienia brakuje metodzie ikonologicznej, w której poszczególnym fragmentom przedstawienia dość swobodnie przypisywane są rozmaite znaczenia, zaczerpnięte ze źródeł literackich lub umotywowane na gruncie tzw. powszechnego doświadczenia.

chłaniającego uwagę stojącego przed nim widza, stanowią przesłanki do wysunięcia przypuszczenia o jego znacznie donioślejszej roli w konstytuowaniu treści obrazu. Zgodnie z postawionym na początku założeniem, celem artykułu jest prześledzenie, w jaki sposób obraz prowadzi widza w procesie stopniowego odczytywania jego treści, według zawartych w nim wewnętrznych przesłanek recepcji, tak by w całościowej lekturze ołtarza zrekonstruowana mogła zostać właściwa, pierwotna funkcja intrygującego wizerunku miasta. Uprawomocnienie takiej analizy można osiągnąć jedynie dzięki połączeniu dwóch pryncypialnych komponentów: całościowej i gruntownej analizy dzieła, opartej na prześledzeniu wewnątrzobrazowych relacji kompozycyjnych budujących jego treść, oraz uwzględnieniu historycznego i kulturowego kontekstu, w jakim obraz powstał i funkcjonował, który przede wszystkim nadawał określony charakter jego pierwotnej recepcji<sup>55</sup>.

## STRUKTURA PRZEDSTAWIENIA: HOMOGENICZNOŚĆ I ALIENACJA

Ołtarz, pomimo podziału na trzy autonomiczne sceny, zestawienie *de facto* niezależnych wydarzeń, według wskazań przekazów literackich rozgrywających się w rozmaitych miejscach (Rzym, błonia betlejemskie i prawdopodobnie droga w pobliżu Jerozolimy), strukturalnie rozgraniczonych wąskimi ramami tablic, zachowuje jednak pomiędzy częściami szczególną zgodność. Najpierw charakter pejzażu o jednolitym dla całego ołtarza topograficzno-floralnym profilu kształtuje swoiste przestrzenne kontinuum. Zarówno teren otaczający szopkę na przedpolu miasta, jak i rozległa panorama przemierzanej przez Mędrców krainy, a także widok z okna pałacu cesarskiego zdradzają podobny typ ukształtowania naturalnego: łagodnie pofałdowany obszar z niewielkimi wzniesieniami, przechodzący w strefę nizinną, poprzecinany krętymi drogami i meandrującym korytem rzeki, z jasnozieloną dominantą łąk oraz sporadycznie rozrzuconych grup drzew<sup>56</sup>. Na każdym z pól wykreowana została sugere-

<sup>55</sup> W ramach wyznaczonych przez ten artykuł, zakres zrelacjonowania analizy dzieła, ograniczony został stopniem niezbędności wynikających z niej wniosków dla wydobycia obrazowej roli widoku miasta. Jednak konieczność nieustannego zachowania w polu widzenia całego dzieła, ostatecznie rozstrzygającego, w sieci wewnętrznych zależności, o znaczeniu poszczególnych motywów, skłania do przynajmniej skrótowego zaprezentowania zasady rządzącej porządkiem głównej sceny. W nią bowiem uwikłany jest zarówno obraz miasta, jak i bezpośrednio doń odniesiona postać donatora.

<sup>56</sup> Prawdopodobnie są to dęby i topole włoskie, często pojawiające się w pejzażowym planie obrazów niderlandzkich.

stia identycznych warunków atmosferycznych, z klarowną otwartą głębią, nasyconą sporą ilością światła pod błękitnym, prawie idealnie czystym niebem, rozjaśniającym się ku dołowi, aż do bieli tuż nad linią horyzontu; jedynie nad miastem od prawego wzgórza zbierają się kłębiaste chmury, bez większego wpływu na nastrój całości. Wspólne piętno krajobrazowe trzech części nie wykracza jednak poza ten rodzaj podobieństwa, wspomniana ciągłość nie nabiera cech dosłowności, poszczególne motywy pejzażowe nie przekraczają granic własnego pola obrazowego; poprzez rezygnację ze zróżnicowania warunków krajobrazowych powstaje raczej swoiste „potencjalne kontinuum”, które wyznacza silną przesłankę profilującą proces percepcji, z nieodpartą sugestią ściślejszego związania lektury trzech tablic. Zabieg ten można tym samym zinterpretować jako wprowadzenie do obrazu dodatkowego wymiaru – czasu, zaakcentowanie jednoczesności, równoległości temporalnej wszystkich trzech aktów objawienia Chrystusa rozmaitym reprezentantom ludzkości, co również znajduje potwierdzenie w literackich źródłach. Jednak dzięki świadomemu wykorzystaniu dostępnych środków malarskich sam obraz swym wewnętrznym porządkiem przekazuje postrzegalne treści widzowi, bez konieczności przywoływania dodatkowych, „zewnętrznych” wskazówek interpretacyjnych.

Wspomniana homogeniczność czasoprzestrzenna osiągnięta środkami wyrazu mimetycznego znajduje ugruntowanie w układzie form na płaszczyźnie obrazowej, zaskakujących zbieżnościach linii kompozycyjnych i elementów, jak można by powiedzieć za Ottonem Pächtem, wzoru obrazowego (*Bildmuster*) tablicy środkowej i skrzydeł<sup>57</sup>. Horyzont pejzażu

<sup>57</sup> Otto Pächt, autor między innymi wydanych pośmiertnie dwóch tomów, będących redakcją późnych wykładów na Uniwersytecie Wiedeńskim z lat 60. i 70. (idem, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989* i idem, *Die altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994*) osiągnął niezrównane mistrzostwo wnikliwej analizy malarstwa niderlandzkiego. Wieloletnia praca tego niemieckiego badacza, jego przenikliwe przyglądanie się niepowtarzalnym dziełom twórców *ars nova*, zaowocowało sprecyzowaniem zasadniczych i specyficznych właśnie dla nich praw kształtowania obrazu (*Gestaltungsprinzipien*), wśród których podstawowe znaczenie dla charakteryzowania sztuki południowoniderlandzkiej (flamandzkiej) przypada pojęciu *Bildmuster*, wzoru obrazowego. Rodzi się ono z potrzeby określenia specyfiki procesu przeniesienia w owym malarstwie wycinka rzeczywistości na płaszczyznę obrazu, przy zachowaniu jej przestrzennego wrażenia (*Wirkung*). „Das Bildmuster akzentuiert den Bildraum durch seitliche Abschlußlinien (Formnegative und Verfranzungen), Ausgewogenheit wird durch Farbe, Inhaltsreichtum durch die Verschiedenheit der plastischen Gestalten erstrebt” (cyt. za: G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973, s. 233). Poprzez tego rodzaju zestawianie kształtów, zarówno figur ludzkich, jak i przedmiotów, których kontury stają się zazębiającymi obrysami form, nie tracąc wszakże jakości plastycznej, realizuje się *Homogenität alles Sichtbaren* (O. Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, w: „Kunstwissenschaftliche Forschungen” II, Berlin 1933, s. 88).

tej pierwszej zamyka linia stoku opadającego ku lewej za szopką i sekwencja również coraz niżej sytuowanych szczytów i kalenic budynków po przeciwnej stronie, z pionowym akcentem wieży. Tę zataczającą łagodny łuk linię horyzontalną podejmuje struktura kompozycyjna skrzydeł. Na wysokości dachu i przeciętego w połowie szczytu schodkowego kamienicy pojawia się na prawym skrzydle wierzchołek skalistego pagórka z kilkoma stopniami (= „schodkami”) uskoków o ostrych krawędziach, by podjętą (za pośrednictwem wysmukłego drzewa, kolorystycznie zintegrowanego ze skałą, a jednocześnie wyznaczającego swoiste *pendant* wieży po przeciwnej stronie ramy) z sąsiedniego pola opadającą kadencję sprowadzić stromym zboczem ku dołowi tablicy. Sekwencja w połowie jednak swej drogi „napotyka” grupę Magów, przebiega poniżej linii barków stojącego mężczyzny i znajduje kontynuację w obrysie płaszcza postaci klęczącej, by wreszcie osiągnąć oparcie w dolnym fragmencie pola obrazowego; poprzez ten zabieg swoistej „inkorporacji” trzech postaci, dokonuje się wizualne powiązanie ich z częścią środkową, niejako „przyciągnięcie” przez jej nadzwyczaj silny, geometryczny i scentralizowany porządek.

Nieco inaczej przeprowadzony zostaje, analogiczny w swej koncepcji, zabieg na lewym skrzydle. Łuk wyznaczony przez stok wzgórza po lewej stronie za szopką podejmuje kontur finezyjnego nakrycia głowy mężczyzny stojącego w narożniku komnaty, jednak tutaj ostro załamuje się i wraz z jego prawym ramieniem opada bez mała pionowo i nagle urywa się na tle otworu okiennego. Gest wysuniętej wprost ku przodowi otwartej dłoni zdaje się autorytarnie powstrzymywać pozostałe dwie postaci przed przekroczeniem wyznaczonej w ten sposób linii, co skutkuje ich stłoczeniem przy prawej krawędzi pola, przyparciem do ramy tablicy, która nawet wydatnie „przycina” ich sylwetki. Tym samym powtarza się zabieg „pochwycenia” tych postaci, silniejszego zintegrowania ich z polem środkowym ołtarza, gdzie o krawędź obrazu „opiera” się mur szopki<sup>58</sup>.

„Das Gefühl eines ununterbrochenen Zusammenhanges alles Sichtbaren überträgt man aber so unwillkürlich auch auf die räumliche Ordnung. Die Kontinuität des Flächenzusammenhanges erweckt die Illusion räumlicher Einheit oder läßt uns mindestens nicht zum Bewußtsein kommen, daß die Vorstellung des räumlichem Kontinuums nur sehr fragmentarisch anschaulich durchgebildet ist”. (ibidem, s. 83). W relacji do twórczości Rogiera van der Weyden Pächt mówi nawet o akcentowaniu płaszczyzny poprzez swoją *Figurengewebe*, tkaninę figur, pejzaż natomiast traktowany jest jako *schmückendes Beiwerk*, dekoracyjny dodatek. Takiej konstrukcji Pächt przeciwstawia praktykę malarstwa północnoniderlandzkiego, dążącego do uprzestrzennienia świata obrazowego (*Verräumlichung der Bildwelt*), dzięki projekcyjnej funkcji (*Grundrißfunktion*) krajobrazu, na tle którego postaci pojawiają się jak wyizolowane kształty.

<sup>58</sup> Przerwanie, zawieszenie opadającej sekwencji na dłoni mężczyzny w czerwonym kapeluszu ma jednak na celu przede wszystkim otwarcie przestrzeni dla innego kierunku, o prymarnym znaczeniu dla sceny tego skrzydła – umożliwia, a nawet swym przełamaniem akcentuje komunikację wzrokową pomiędzy klęczącym cesarzem a ukazującą się za

Dzieło, poprzez wykorzystanie artystycznych, *stricte* obrazowych środków, kształtuje tzw. wewnętrzne warunki recepcji, określające proces oglądu i lektury ołtarza<sup>59</sup>. W tym sensie, pomimo stworzenia sugestii jednorodności czasowo-przestrzennej, a zarazem swego rodzaju centralizacji tryptyku, pomiędzy sposobem ekspozycji scen na skrzydłach i w części środkowej rysuje się wyrazisty kontrast. Zarówno sypialnia cesarska, z wyprowadzoną od dolnej krawędzi tablicy posadzką o wzorze geometrycznym, podkreślającym zbieg perspektywiczny (podobnie jak dwie główne belki stropowe), jak i kamienisty grunt u stóp pagórka Trzech Mędrców i rozciągająca się za nimi panorama, zapraszają niejako widza do współuczestnictwa w wydarzeniu, jakby tuż za plecami bohaterów. Tymczasem na przedpołu części środkowej pojawia się przeszkoda, tuż powyżej dolnej ramy otwierają się dwa ciemne lochy, bliższy Józefowi zabezpieczony żelazną kratą o cienkich prętach, zaś ten przed donatorem przypominający raczej urwisko, zarwane sklepienie krypty, którego reszta pozostaje niepewnie zawieszona na kamiennym murze, fundamencie kolumny. Zabieg ten – zrywający potencjalną ciągłość przestrzeni widza i obrazowych adorantów, możliwość „dostępu” obserwatora – wywołuje wrażenie alienacji i niedostępności postaci centrum retabulum, które trwają w niewzruszonej, niemej kontemplacji, jakby na zawieszonej w przestrzeni platformie, wyeksponowanej dla podkreślenia wzniosłości sceny i zdystansowania wobec widza, co przypomina o kultowej funkcji ołtarza. Przyzwolenie na łatwiejszy dostęp dotyczy wobec tego jedynie scen bocznych, i tak pośrednio kierujących na powrót ku tablicy środkowej, jednak niejako tą samą drogą, jaka przewidziana została dla ludzi powołanych na świadków cudownych wydarzeń. Niezwykle wymowną rolę przyznać należy niejednoznacznej grze spojrzeń. Nad strzechą stajenki unoszą się postaci trzech aniołów, dotykających skrzydłami górnej krawędzi obrazu, nie zauważane przez żadnego z uczestników sceny Narodzin, tak jakby w ogóle nie dla nich przeznaczona była ich obecność. Jeśli ktokolwiek z osób przedstawionych na ołtarzu może je dostrzec, to paradoksalnie przywilej ten

oknem, na tle nieba, Madonną. Stąd jego wyprostowana, a nawet odchylona ku tyłowi sylwetka i zadarta ku górze głowa zrywają możliwość kontynuacji diagonalii wyznaczonej przez ramię dostojnika przy oknie, która, gdyby pokusić się o rekonstrukcję pierwotnego szkieletu kompozycyjnego, analogicznego do przeciwległego skrzydła, winna objąć postać władcy i znaleźć swoje zakończenie na krawędzi płaszcza łagodnie układającego się na posadzce aż do zewnętrznej ramy ołtarza.

<sup>59</sup> Posługuję się tutaj pojęciem zaproponowanym przez Wolfganga Kempa jako jednym z czynników warunkujących proces recepcji dzieła przez implikowanego widza, a są to przede wszystkim zewnętrzne (*Zugangsbedingungen*) i wewnętrzne warunki recepcji (*Rezeptionsvorgaben*); zob. idem, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Einsatz*, (w:) *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988, s. 240-257; idem, *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, s. 7-27.

zdaje się przypadać Sybilli. Stojąca przy lewej krawędzi skrzydła prorokini dopełnia jeszcze swą rolę pośrednika pomiędzy cesarzem a objawiającą się Marią jedynie wskazującym gestem dłoni, jej uwaga i spojrzenie zaś kierują się ku przeciwległemu górnemu narożu, tak jakby była władna przeniknąć granice pola i dostrzec, w proroczym uniesieniu, wydarzenie rozgrywające się na betlejemskich błoniach<sup>60</sup>. Zresztą podobnego zabiegu,

<sup>60</sup> Zgodnie z przekazem tradycji zawartej w *Złotej Legendzie* Jakuba de Voragine, scena przedstawia moment widzenia, jakiego za pośrednictwem Sybilli Tyburtyńskiej dostąpił Oktawian August, w obecności przedstawicieli rady cesarskiej. Przedstawione osoby zdają się ignorować obecność widza, w przeciwieństwie do sceny adoracji Dzieciątka, ku któremu została ostentacyjnie zaaranżowana; tutaj postacie gromadzą się wokół momentu wizji, realizującej się w spojrzeniu cesarza biegnącym ku unoszącej się na tle nieba Madonnie z Dzieciątkiem. Postawa Augusta wyraża całkowite zaabsorbowanie cudem, zwrócony w 3/4 tyłem ku widzowi jednocześnie wykonuje przeciwstawne ruchy rękoma, jakby bezwładne, kierowane odruchem: opuszczanie kołpaka na posadzkę i dość gwałtowne poruszanie kadielnicą. Jedynie pierwszy z mężczyzn stojących przy prawej krawędzi obrazu pośrednio zdradza „świadomość” potencjalnej obecności jeszcze innego uczestnika, oprócz zgromadzonych w królewskiej sypialni, tym można tłumaczyć wydatne cofnięcie lewej nogi, aż do granicy pola obrazowego, potwierdzone gestem wycofania ręki i podtrzymania jej przez założenie kciuka otwartej dłoni za pas; jego wzrok dodatkowo odsyła do postaci pochłoniętej wizją. Tak zdecydowane przesunięcie postaci w prawo stwarza przestrzeń, dzięki której wzrok widza komunikuje się z objawieniem przygotowanym tylko dla cesarza, niejako między uczestnikami zdarzenia. Tymczasem spojrzenia dwu pozostałych członków rady mijają Augusta i kierują się ku zatopionej w egzaltacji Sybilli, zarówno ujęte w profilu skupione oblicze dostojnika w ciemnej czapce, jak i postać wyższego mężczyzny w wymyślnym nakryciu głowy. Jego miejsce w obrazie zdaje się spełniać jeszcze inną ważną funkcję. Oprócz wyrazistej twarzy skierowanej ku Sybilli uwagę widza przyciąga jego prawa dłoń, zajmująca na płaszczyźnie miejsce tuż pod ołtarzem-tronem Madonny, a więc w punkcie, gdzie dokonuje się komunikacja między oglądającym a przedstawioną wizją, dodatkowo wyeksponowana z otoczenia (widok z okna, jasnozielona trawa), poprzez ujęcie jej na tle ciemnej tkaniny rękawa. Gest sprawia wrażenie uchwyconego w ruchu, stąd traci na jednoznaczności, zdaje się jakby nieśmiały, dłoń nieznacznie odchyła się w lewo od pozycji prostopadłej do widza. Jednakże silniejsze wychylenie palca wskazującego zdaje się sugerować, że dłoń wskazuje kierunek zgodny ze spojrzeniem mężczyzny, jakby idzie w ślad za nim. W takim przypadku byłby to gest zwrócony zarówno ku współuczestnikom sceny w cesarskiej sypialni, jak i ku napotykanemu go widzowi, kierujący uwagę na osobliwe zachowanie Sybilli, być może bardziej godne zainteresowania niż reakcja Augusta. Kobieta, przedstawiona jako samodzielna postać lewej strony kompozycji, sytuuje się przede wszystkim w roli pośredniczki, tej, która odsyła lewą dłonią ku objawiającym się za oknem osobom, a jednocześnie pochylając się ku cesarzowi (dostrzegalne ugięcie kolana) obejmuje go, wspiera prawą ręką plecy i wzmacnia w ten sposób włączenie go w obszar cudownego wydarzenia, dzieli się swoim proroczym przywilejem widzenia ponad granicami czasu i przestrzeni. Szczególną uwagę zwraca właśnie jej spojrzenie i towarzyszący mu wyraz twarzy, zatopionej w cichej egzaltacji, uniesieniu, a przez to jakby „nieobecnej” (wzniesiona głowa, utkwione w odległym punkcie oczy, wpółotwarte usta). Czy przedmiotem profetycznego uniesienia, które dostrzegli dwaj mężczyźni po przeciwnej stronie, jest wizja Augusta, czy raczej już inne doświadczenie, przekraczające łaskę, jakiej dostąpił cesarz? Twarz kobiety, szczerze otoczona zwojami białej chusty, kieruje się nie w głąb przestrzeni obrazu,

polegającego na silniejszym powiązaniu poszczególnych części tryptyku wokół tematycznego punktu ciężkości środkowego pola, poprzez sugestywne operowanie kierunkiem wzroku postaci (otrzymujących nomen omen udział w wizji), można upatrywać w spojrzeniu mędrca klęczącego tuż przy wewnętrznej krawędzi prawego skrzydła, które wydaje się mijać unoszącą się w glorii figurę Dzieciątka i kierować poza granicę pola, trafiając tam, gdzie po drugiej stronie ramy otwiera się widok obrazowego miasta<sup>61</sup>. Tym samym za pośrednictwem „zapraszających” do oglądu ołta-

w kierunku okna, względem którego Sybilla stoi bokiem, lecz raczej „przed siebie”, ponad głowami dostojników, gdzieś w stronę górnej partii prawej granicy pola obrazowego, jakby jej wzrok przenikał przez nią i znajdował swój cel poza ramą tablicy. Być może obiektem jej własnego widzenia są postaci trzech aniołów unoszących się, jakby specjalnie dla niej, nad szopką-kapliczką, a więc w miejscu faktycznych narodzin Zbawiciela, których zapowiedź otrzymał cesarz, jednak nie ma możliwości ich „zobaczenia”.

<sup>61</sup> Ustawienie postaci na prawym skrzydle tryptyku tyłem lub bokiem do widza, podobnie jak na przeciwległym polu, wskazuje na pozorne ignorowanie jego istnienia. Uwagę trzech władców, u stóp stromego, skalistego wzniesienia, pochłania, analogicznie do lewego skrzydła, objawienie, którego stają się świadkami, a właściwie „adresatami”. Zgodnie z treścią *Złotej Legendy*, na tle promieniejącej gwiazdy, która prowadziła ich ku mającemu się narodzić władcy, ukazuje im się tuż przed kresem podróży sam Jezus, w postaci nagiego Dzieciątka i wskazuje kierunek ku miejscu swego przyjścia na świat. Wędrujący królowie zostają niejako „uchwyceni” na pierwszym planie obrazu w trakcie podróży, w drodze, której ostatni, ważny fragment zawiera głęboki krajobraz, a jej dalszy szlak wyznacza prawa rączka Dziecka. Przedstawienie może mieć charakter symultaniczny, bowiem ukazane w głębi postaci kąpiących się w rzece zdradzają pewne analogie z osobami pierwszego planu, co zresztą zgodne byłoby z tekstem Jakuba de Voragine, wedle którego królowie przed otrzymaniem widzenia, a po opuszczeniu Jerozolimy, mieli poddać się w rzece kąpeli o charakterze ablucyjnym. Choć grupa kilku osób na brzegu rzeki stanowi raczej tylko sugestię miejsca czynności odbytej przez magów już uprzednio, w czasie minionym. Zgodnie z tym miasto, rysujące się na horyzoncie w sekwencji wznoszących się ku prawej murów, wież i baszt, należy interpretować jako Jerozolimę. Tymczasem pierwszoplanowa scena objawienia przy dokładniejszym oglądzie zdradza pewne niejasności w stosunku do wrażenia powstałego w pierwszym kontakcie. Dwaj władcy po prawej, zarówno ciemnoskóry, stojący w głębi, jak i przyklękający, obaj ze złożonymi dłońmi, wpatrują się w unoszące przed nimi w górze Dzieciątko, a na ich twarzach i w gestach rysuje się wyraz pokory i zaskoczenia. Tymczasem mniej oczywista okazuje się pozycja klęczącego już, tyłem do widza, najstarszego Mędrca, swego rodzaju *pendant* cesarza Augusta z lewego skrzydła. Mimo że Dzieciątko ukazuje się tuż ponad jego głową, sylwetka świadczy o znacznie silniejszym skierowaniu w lewo, co potwierdza ujęcie głowy, z twarzą widoczną niemal w profilu. Postawa ta stwarza niejednoznaczną w interpretacji sytuację, czy komunikuje się on jeszcze w tej pozycji z Jezusem, czy też raczej prezentuje moment nieco późniejszy, gdy spojrzenie władcy podąża zgodnie ze wskazaniem Chrystusa i dostrzega on coś więcej, czego nie doświadczyli jeszcze dwaj pozostali. Czyżby dodatkowo wyróżniające go rozłożone ręce wyrażały radość z faktu, że ten posłuszny Bożemu Dziecku, znajdujący się najbliżej lewej krawędzi tablicy monarcha dostrzegł już cel ich podróży, tak jakby ukazywał się on tuż za stokiem wzniesienia? Jego wzrok wykracza poza górne granicę pola tablicy w zaskakująco analogiczny sposób jak spojrzenie Sybilli Tyburtyńskiej na przeciwnym biegunie tryptyku. W tym przypadku jednak na jego torze nie pojawia się zastęp anielski, ale okazałe otwierające się ku niemu miasto. Szeroko otwarty wjazd do miasta, dzięki diagonalnemu poprowadzeniu ulicy,

rza uczestników „narracyjnych” scen bocznych, również uwaga widza odesłana zostaje do „kontemplacyjnej” tablicy środkowej<sup>62</sup>.

Wreszcie element na powrót przywracający sugestię jednorodności scen berlińskiego ołtarza wyznacza charakterystyczna dla twórczości Rogiera van der Weyden dyspozycja postaci. Mimo sprawnie zbudowanej iluzji przestrzennej poszczególnych scen, figury sytuują się wyłącznie na pierwszym planie w układach prawie równoległych do powierzchni obrazu<sup>63</sup>. Na wszystkich tablicach zachowany zostaje jednakowy poziom gruntu, nawet jeśli kamiennie-trawiaste podłoże zastępuje posadzka cesarskiej sypialni, stąd postaci zdają się przebywać na tej samej, płyckiej, choć w dalszym planie rozmaicie zaaranżowanej scenie<sup>64</sup>. Z takiego układu można w następujący sposób rekonstruować zamysł, intencję przyświecającą kompozycji ołtarza: jednoznaczne skoncentrowanie obrazu na przejrzystej prezentacji aktorów biblijnych wydarzeń wobec starannie zaprojektowanego i prowadzonego w procesie recepcji widza. Dotyczy to w szczególności wyeksponowanej, zawieszanej przed widzem, „uscenicznionej” tablicy środkowej.

---

zwraca się ku granicy pola obrazowego, za którą klęczy monarcha. Jakby z tego samego kierunku, od władcy, prowadzi fragment ubitego szlaku, a linię murów ogrodów miejskich przekracza jeździec w turbanie, z włócznią w ręku, scharakteryzowany więc orientalnie. Czyżby mógł to być „zabłąkany” na sąsiednim polu przedstawiciel orszaku Trzech Króli – Mędrców ze Wschodu?

<sup>62</sup> Sugestię powiązania wszystkich scen i potencjalną możliwość „wizyjnej” komunikacji między nimi wydają się potwierdzać kopie i naśladownictwa *Tryptyku Bladelina*, rezygnujące ze strukturalnego podziału ołtarza na trzy części i tym samym silnie integrujące zwłaszcza grupę Trzech Króli z planem Adoracji. Dzieje się tak w kopiach z Nowego Jorku (Metropolitan Museum, The Cloisters) i tej wykonanej przez brugijskiego malarza Jana Ricxa dla kościoła św. św. Piotra i Pawła w Middelburgu (1630/31); ilustrowane w: D. de Vos, op. cit., s. 244.

<sup>63</sup> Choć w tym obrazie przestrzeń pierwszoplanowej sceny zostaje w pewnym stopniu pogłębiona, poprzez wydatne odsunięcie postaci Marii od krawędzi obrazu, tak by powstało tam puste pole, na którym krzyżują się spojrzenia jej aktorów, miejsce intensyfikacji ich medytacji i adoracji Dzieciątka. Charakterystyczną dla Weydena rezygnacją z uaktywnienia drugiego planu, poprzez wprowadzenie do niego akcji, egzemplifikuje stłoczenie i spiętrzenie świadków widzenia Augusta na skraju lewego skrzydła, niwelujące potencjalną w takim układzie dynamizację przestrzeni.

<sup>64</sup> Sceniczna dyspozycja postaci nie odbiera jednak przestrzennego wrażenia całego ołtarza. Po mistrzowsku dwojakość tę ujmuje Otto Pächt: „Man kann auf dieser Entwicklungstufe nicht mehr von einer Figurenwand sprechen, Rogier ist nicht mehr darauf aus, die Fiktionen, wie Portalrahmungen oder Schreinabschlüsse zu ersinnen, um den Raum zu vorstellen oder wenigstens zu verengen; zum ersten Mal in seinem Œuvre ist das Ausserfigürliche, das räumliche Ambiente mit ein konstituierendes Element der Bildkomposition. Gewiss, auch jetzt ist alles szenische Geschehen auf einen Nahraum beschränkt, aber auf dieser begrenzten Bühne ist alles kantig, ja spitzig gegeeinander und gegen die Bildebene gestellt und erscheint erst in der Projektion in der Bildfläche ausbalanciert und zu einer harmonischen Ordnung zusammengeschlossen” (O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, op. cit., s. 53).

## SCENA TRZECH AKTORÓW

Przestrzeń jej pierwszego planu aranżuje architektoniczna konstrukcja szopki, a właściwie ruin małej kaplicy, ujętej w skosie, w przeciwieństwie do symetrycznie względem siebie i równolegle wobec granicy pola obrazowego zaprezentowanych postaci, rozdysponowanych według klasycznego schematu regularnego trójkąta, nad którym wznosi się, jak baldachim, mniejszy trójkąt piramidalnego szczytu szopki (por. il. 3)<sup>65</sup>. Ażurowa struktura stajni, pozbawionej właściwie obu frontalnych (od strony widza) ścian, spaja kompozycję i porządkuje relacje triady głównych aktorów sceny adoracji, wywołując wrażenie absolutnej, niezmaconej najmniejszym ruchem ciszy. Oś kompozycji wyznacza postać Madonny, płaszczynowo wpisana idealnie pośrodku ciemnego pola, między kolumną a krawędzią urwanego ceglanego muru; symetrycznie po obu stronach trwają obaj, zwrócenie dośrodkowo, współuczestnicy kontemplacji. Poprzez stosunkowo najgłębsze usytuowanie Madonny w przestrzeni pierwszego planu, przy równoczesnym niezredukowaniu jej wysokości, postać zajmuje najwyższą pozycję na płaszczyźnie wśród otaczających ją osób. Suknia i twarz skupiają najbardziej skondensowane światło, sprawiając wrażenie luminacji, jakby sama była jego źródłem, czemu przeczą jednak realia światłocieniowe całej sceny. Niebieska szata, rozjaśniana walorowo ku prawej, bez mała aż do granic bieli, oraz promienista twarz o delikatnej karnacji, ujęta kaskadami długich brązowo-złoty włosów, stanowczo odcinają się od ciemnobrunatnego muru szopki-kapliczki, z gęstniejącym mrokiem w jej głębi, i od nasyconej tonacji ultramarynu udrapowanego w licznych, zróżnicowanych walorowo, fałdach otaczającego ją płaszcza. Jakby tych środków było nie dość, pochyloną głowę Matki otacza wieniec złotych promieni emanujących jakby zza jej postaci, *explicitę* odnoszący ją do rzeczywistości metafizycznej, sam jednak dość obco brzmiący wśród realistycznych środków malarskiego języka artysty<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> To napięcie między skrótem perspektywicznym szopki, prowadzącym gwałtownie ku lewej w głąb, a frontalnym, symetrycznym układem figur adorantów, pozwala Weydenowi osiągnąć w tym obrazie niespotykaną w żadnym z innych jego dzieł harmonię między zdynamiczowaną przestrzenią a frontalną prezentacją, kontemplacyjnej, głęboko religijnej sceny. Kilka lat później zupełnie inaczej rozwiązuje sceniczny układ Pokłonu Trzech Króli w *Ottarzu Columbana* (il. 9), gdzie ruina szopki-kapliczki, w jeszcze większym stopniu spełniająca rolę sztywnej konstrukcji wiążącej i równoważącej wielofigurową scenę, ujęta zostaje równolegle do płaszczyzny obrazu, nadając scenie hołdu bardziej majestatyczny, hieratyczny charakter (Pächt używa tu nawet metafory przesła sklepienia krzyżowo-żebrowego, spinającego wielopostaciową akcję w całość; w: idem, *Altniederländische*, op. cit., s. 55).

<sup>66</sup> Por. przyp. 44. Centralne miejsce w porządku kompozycyjnym, jakie przysługuje zwłaszcza obliczu Marii, akcentuje dodatkowo pas alternacji rozświetlonych pól przedzielonych plamami cienia: głowę z obu stron otaczają dwa otwory biforium po prawej i pojedyncze okno po lewej, w którego sąsiedztwie (na płaszczyźnie!) pojawia się jasno oświetlony kapitel kolumny.

W porządku ideowym konsekwencją usytuowania Madonny w centrum kompozycji nie staje się jednak koncentracja na niej samej, lecz przeciwnie – spełnia ona raczej rolę pośredniczki w kierowaniu uwagi ku innej Osobie, której rola w porządku kompozycyjnym została wydatnie zmarginalizowana. W postawie Marii realizuje się, przekonująca w każdym detalu, pozycja pokornej adoratorki, skupionej bez reszty na Nowonarodzonym. To ku Niemu zwrócone są, jakby nieśmiało złożone, dłonie o długich palcach zamykających się w formie trójkąta, jak strzałka wektora wskazujące wprost na Syna. Ich wyjątkową pozycję akcentują wysuwające się spod wierzchniej szaty brązowe rękawy ściśle ujmujące ciało przedramion powyżej nadgarstków, wyraziście wyodrębniając dłonie od równie jak one jasnych rękawów sukni. Opiekuńcza, bądź nawet „ochronną” funkcję postaci Madonny konkretyzuje wreszcie, w relacji płaszczyznowej, szczególna konstrukcja, w jaką jej figura została wpisana. Poprzez przyjęcie postawy klęczącej, a zarazem pochylonej, z lekkim skłonem głowy ku przodowi i w lewo (ku prawemu barkowi), tworzy na płaszczyźnie formę łuku, którego podstawę wyznaczają ostre załamania sukni na poziomie kolan, dalej podejmuje jej kontur, podkreślony układem kilku głębokich pionowych fałd wzdłuż całej szaty (aż po wykrój dekoltu), by poprzez lewe ramię i zwężenie barków znaleźć zakończenie w diagonalnej osi twarzy, od podbródka, przez zarys nosa ku jasno rozświetlonemu czołu. Kształt ten nie pozostaje w porządku obrazowym bez odpowiedzi. Postaci Marii wpisanej we fragment obwodu koła przeciwstawiony zostaje pionowy trzon kolumny, która zamyka wykreślone przez kobiecą figurę półkole, stabilizując je i akcentując. Zawiera ono i w pewnym stopniu alienuje z otoczenia bezbronne leżące na matczym płaszczu Dzieciątka i adorujące je anioły – niebiańskich wystanników, jak i ziemskich „świadków” – to tu pojawiają się łby wołu i osła<sup>67</sup>. Różnica pomiędzy uczestnikami tej sceny należącymi do ziemskiej lub metafizycznej rzeczywistości zostaje wydobyta poprzez subtelne różnicowanie warunków świetlnych, pozornie nie wzbudzające wątpliwości; jednak napięcie, jakie powstaje między skapanymi w złotych promieniach aniołami, przyjmującymi nadziemskie światło emanujące od Dzieciątka, i niewrażliwymi na nie zwierzętami, ledwie wyłaniającymi się z mroku szopki, jakby wyłącznie dzięki odblaskom światła naturalnego, nie da się wyjaśnić dystansem obu tych grup w niewielkiej przestrzeni szopki. W obu rze-

<sup>67</sup> Stanowią oni jakby wewnętrzną, zamkniętą, „małą” grupę adoracji, sprawowanej przez niebiańskich wystanników (swymi rozmiarami jakby bliższych drobnej postaci Dzieciątka) i zwierzęta, a więc bez uczestnictwa człowieka, tylko wśród „niewinnych” istot; zamyka ją z jednej strony pion kolumny, z drugiej zaś, właściwie poprzez bliskość i podobieństwo kolorystyczne wpisującą się w nią – Dziewica Maria.

czywistościach zanurzony jest Chrystus – objawiający się jako Bóg (gloria promieni) i Zbawiciel (dla adorujących Go ludzi), a zarazem jako małe, nagie dziecko, niezgrabnie poruszające się na ziemi, jakby szukające oparcia w spojrzaniu Matki<sup>68</sup>.

Po drugiej stronie osi-kolumny, pojawia się wyrazista postać Józefa, wpisana w przeciwny fragment rekonstruowanego kompozycyjnego okręgu<sup>69</sup>. Jego rola w przedstawionej scenie okazuje się bardziej wieloznaczna. Jako małżonek Marii przebywa w bezpośrednim otoczeniu Dzieciątka, uczestnicząc w cichej adoracji, na progu przedniej (od strony widza) „ściany” stajni, vis-à-vis Madonny, z drugiej jednak strony, w widzeniu płaszczyznowym, w połowie „drogi” między nimi wyrasta owa nieprzekraczalna bariera – wspomniany trzon kolumny – sprawiająca, że stary mężczyzna pozostaje na uboczu, a więc w roli opiekuna i obserwatora zarazem<sup>70</sup>. Jako dodatkowy akcent subtelnie zwracający uwagę na pozycję głowy świętego można potraktować, pozornie przypadkowy, a jednak jak gest Opatrzności rozbłyskujący nad jego czołem blik rzucony na

<sup>68</sup> Te subtelnie dobrane środki malarskie, zdają się nawiązywać do dogmatu o dwóch naturach Chrystusa, boskiej i ludzkiej, w jednej osobie.

<sup>69</sup> Rekonstrukcja owego abstrakcyjnego kształtu pozwala, jak sądzę, lepiej zrozumieć porządek pierwszego planu (i jego konsekwencje w miejskim tle) zamierzony przez artystę. Maria poprzez przyjęcie pochylonej postawy w formie łagodnego łuku wyraziście zamyka lewe półkole konstrukcyjnego okręgu, którego średnicę wyznacza kolumna. Pozycja figury Józefa nie jest już tak ewidentna, nie zyskuje rangi kompozycyjnego *pendant* Marii, przede wszystkim na skutek znacznie niższego usytuowania jego postaci w obrazie. Jednak dzięki analogicznemu pochyleniu ku środkowi, kontur jego pleców wpisuje się w drugą część wspomnianego okręgu, co nieprzypadkowo podkreśla zgięcie prawej nogi w kolanie, wyraziście rysujące załamania fałd płaszcza, tak by zaakcentować dolny fragment łuku, przebiegający na granicy światła i cienia malującego się na szacie, tuż przed „osiągnięciem” bazy kolumny. Stąd jego postać, poprzez otoczenie konstrukcyjnym półkolem (w przeciwieństwie do Marii, która niejako sama wyznacza fragment łuku, przebiegającego przez jej figurę, a nie wokół), zostaje jeszcze bardziej optycznie związana z tematycznie centralną sceną adoracji, „przysunięta” do kolumny i tam unieruchomiona. Osiągnięta tym zabiegiem koncentracja, dodatkowa integracja i wyodrębnienie pola *sacrum* z Dzieciątkiem i aniołami, może być rozumiane również jako jeden z wizualnych środków alienacji postaci „obcego”, donatora, mimo jego pozornej bliskości i pełnego współuczestnictwa w akcie adoracji.

<sup>70</sup> Jednocześnie przypisane zostaje mu wyjątkowe miejsce w kompozycji tablicy. Wpisany bowiem w pole pomiędzy kolumną i granicą pola, wyraźnie opiera się plecami o wzmocniony skarpą filar, ten zaś dźwiga kamienną belkę, na której spoczywa mur z łukiem odcińkowym i więźba dachowa, stwarzając nobilitującą oprawę architektoniczną, jakby przygotowaną, bez zbędnej ostentacji, właśnie dla niego, opiekuna Rodziny. Szczególnie podkreślona zostaje szlachetność materiału użytego do elementów nośnych – zarówno trzon kolumny, jak i pozioma belka wykonane są z innego materiału niż pozostały budulec (odmienny odcień i sugestywnie różnicowana faktura kamienia), jak można domniemywać po dostrzegalnym żyłkowaniu – marmuru.

ścianę przez otwór w poszyciu dachu w głębi kapliczki<sup>71</sup>. Stary mężczyzna, szczelnie okryty jaskrawo-czerwonym płaszczem z zsuniętym z głowy ciemnym kapturem, jakby pomimo nobilitujących go zewnętrznych okoliczności, przyjmuje mało statyczną pozycję półprzykłąku, wsparty na zgiętej prawej nodze, niepewnie szukającej oparcia blisko dolnej krawędzi obrazu, i zdaje się być całkowicie skoncentrowany na wydarzeniu, wobec którego został postawiony w dwuznacznej roli świadka-uczestnika. Jego wzrok biegnie jednak nie ku Dzieciątku, lecz ponad nim i opiera się gdzieś na postaci donatora, tak jakby jako jedyna z obecnych tam osób dostrzegł obecność „obcego” i dyskretnie kontrolował jego zachowanie. To być może ku niemu adresowany jest gest prawej dłoni, uchwyconej w trakcie wznoszenia (ruch małego palca) i zwracania w jego stronę, jakby znak powstrzymywania i zaniepokojenia, aby ten dalej się nie zbliżał. Nie należy go bowiem tłumaczyć, jakby kazała tradycja ikonologiczna, jako osłaniania płomienia świecy – dłoń wzniesiona jest zbyt wysoko, a poza tym, jak sugeruje to nieznaczące odchylenie promienia w lewo, wiatr „wieje” z przeciwnej strony<sup>72</sup>.

Wszystkie wspomniane dotychczas postaci łączy nie tylko bliskość wobec Dzieciątka, ale wiąże je również sama konstrukcja szopki-kapliczki; pojawiają się w jej wnętrzu lub na progu, niejako w ramach wyznaczonej przez nią struktury architektonicznej, zarówno w przestrzeni, jak i na płaszczyźnie (na tle jej ciemnego wnętrza). Diagonalne zorientowanie pozwala objąć zarówno świętego Józefa na lewym skraju, jak i schronić pod swój dach Madonnę, która jednocześnie, dzięki krótszej „przedniej” ścianie, a właściwie zastąpieniu jej kolumną, może prezentować się widzowi jakby na zewnątrz. Szkielet architektoniczny starej zrujnowanej świątyni ogarnia, integruje i „porządkuje” wszystkich uczestników ewangelicznych wydarzeń i to wydaje się jej podstawową funkcją kompozycyjną, proporcje bowiem podają w wątpliwość jej ewentualną pierwotną wartość użytkową, zwłaszcza w celach liturgicznych<sup>73</sup>. Specyficzna orientacja szopki

<sup>71</sup> Szczególnie prominentną rolę, jaka w tym obrazie przyznana została św. Józefowi, w obliczu wcześniejszej marginalizacji jego osoby w późnośredniowiecznej praktyce malarzkiej, zauważył już Josef de Coo. Dostrzegł tutaj początek procesu „rehabilitacji” postaci opiekuna Świętej Rodziny, który podjęty został w malarstwie religijnym XV wieku; idem, *Robert Campin. Weitere vernachlässigte Aspekte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 44 (1991), s. 79-105.

<sup>72</sup> Otto Pacht, zgodnie ze wspomnianym już pokrewieństwem obrazu Weydena z *Narodzeniem* z Dijon Roberta Campin, sugeruje, że korzystanie z tego źródła może również tłumaczyć niezupełnie jasne „przejęcie” motywu świecy od mistrza z Tournai (idem, *Van Eyck*, op. cit., s. 68-73).

<sup>73</sup> Na temat roli architektury szopki jako mocnego szkieletu, porządkującego rozdysponowanie uczestników przedstawionej sceny, lub umożliwiającego zachowanie, czy przywrócenie równowagi skomplikowanej kompozycji zob. przyp. 64.

pozwała jednak na dopuszczenie do bezpośredniej adoracji trzeciego uczestnika, ku któremu się otwiera, a zarazem finezyjnie „alienuje” jego postać z wspomnianego grona, tuż przed jego głową bowiem urywa się wątek kamiennego muru, tym samym jasno definiuje jego miejsce w wizualnym porządku obrazu. Pozostała tylko niska, kilkuwarstwowa ława, kończąca się tuż przed prawą ramą tablicy, przez co powstaje wąska szczelina, jedyny punkt na pierwszym planie umożliwiający komunikację z pejzażowym tłem. Jej istnienie zdaje się tłumaczyć, „racjonalnie” usprawiedliwiać obecność „zewnętrznego” adoratora obok Świętej Rodziny; długi pas czarnej tkaniny rozciągniętej na ziemi, od skraju szaty klęczącej postaci ku górze, w kierunku owej szczeliny, aż poza granicę pola obrazowego, niejako zdradza jego pochodzenie, pozostawia ślad, skłaniający do narracyjnej rekonstrukcji pokonanej przez niego drogi. Postać mężczyzny w średnim wieku, o szczupłej, kościstej (niemal ascetycznej) twarzy, z krótko przyciętymi prostymi włosami, odzianego w kaftan z czarnego aksamitu obsyty futrem, z kapturem, czarne pończochy i ciżmy z chodakami, wpisuje się w układ triady głównych figur pierwszego planu jako symetryczne względem Madonny *pendant* figury św. Józefa na prawym skraju kompozycji, zajmując jednocześnie najniższą pozycję w hierarchii wysokości, jego głowa pojawia się bowiem nieco poniżej poziomu czoła św. Józefa<sup>74</sup>. Mimo przyjęcia postawy klęczącej, pobożnie złożonych dłoni i skupionej twarzy, donator zdaje się w istocie bezpośrednio nie interesować położonym na ziemi, drżącym Dzieckiem, jego wzrok kieruje się raczej ku kamiennym stopniom pod bazą kolumny, jakby próbował zgłębić tajemnicę okratowanego lochu. Zarówno współprzymknięte powieki, jak i nieznacznie diagonalne zorientowanie figury (zwróconego ku widzowi *en trois-quarts*), którego skutkiem jest owo rozminięcie spojrzenia z miejscem położenia Dzieciątka, każą interpretować „stan psychiczny” donato-

<sup>74</sup> Najbardziej wnikliwą charakterystykę postaci donatora przeprowadził już w połowie XIX wieku Michiels: „Le chevalier Bladelin, malgré son beau costume en velours noir, bordé de fourrure, désappointe le spectateur. On aimerait à voir quelque chose de noble, de fier et de poétique dans le visage, dans le maintien, dans l'expression d'un homme qui avait conçu un projet si hardi et fut assez persévérant pour l'exécuter. Sa longue figure osseuse, où pyramide un nez ordinaire, flanqué de gros yeux logés dans les orbites profondes, ne répond nullement à cette image idéale. Sa bouche aux lèvres épaisses trahit un goût prononcé pour les plaisirs des sens. Mais son oreille, place juste à l'extrémité du profil, dénote des tendances contraires. Bladelin a les cheveux taillés à la malcontent, c'est-à-dire en ligne droite autour de la tête, mode affreuse du XV<sup>e</sup> siècle que les artistes n'ont pas craint de reproduire, mais qui, bien évidemment, dépare leurs tableaux ou, du moins, leurs personnages. Le crane et long, proéminent, les tempes sont enfoncées, les pommettes saillantes, la mâchoire forte. Le constructeur opinâtre a donc le type d'un homme d'action, laborieux, entreprenant et décidé. Mais aucun indice ne révèle sa forte imagination, ni dans ses traits, ni dans sa tournure” (A. Michiels, op. cit., s. 218-219).

ra jako wewnętrzne zamknięcie, głębokie zamyślenie bądź kontemplację. Takie rozpoznanie zdaje się potwierdzać skupienie malujące się na twarzy, jej „nieobecny” wyraz, a co za tym idzie – jakby nie w pełni świadomy sposób obecności w misterium Świętej Rodziny. Pomimo „wewnętrznej alienacji” w jego sylwetce znajduje wyraz nieprzypadkowe, celowe dążenie, mianowicie uparte zorientowanie ku środkowi, centrum sceny, by zajęć pozycję mniej marginalną, a może osiągnąć głębszą ingerencję w strefę bóstwa. Postawę taką zdradzają starannie złożone dłonie, których wiązanie wzmacniają skrzyżowane, założone na siebie kciuki; ręce nie kierują się jednak, jak w figurze Marii, bezpośrednio ku Zbawicielowi, ale wysunięte ku przodowi wskazują zdecydowaną wolę nieustępliwego parcia przed siebie, tworząc rodzaj równoległego do granicy pola klina wcinającego się w przestrzeń przed donatorem. Za dłońmi zdaje się podążać reszta jego ciała. Lewa stopa przywiera do ramy obrazu, jakby próbowała znaleźć w niej oparcie w celu odepchnięcia się choć o kilka centymetrów, tak jak to już „udało się” prawej nodze. Tymczasem dla dalszego „przesuwania” postaci pozostaje coraz mniej przestrzeni, kolana muszą szukać dla siebie miejsca na skraju otwartego urwiska sklepionego lochu, tak że postać trwa w stanie ciągłego balansowania, wciśnięcia w wąską przestrzeń między granicą pola obrazowego a oberwaniem gruntu (a zarazem „umowną” barierą muru szopki na wysokości jego głowy), ambiwalencji integracji i alienacji, wewnętrznej i zewnętrznej, wobec misterium Wcielenia.

Tak jak postaci ewangelicznego przekazu narodzin Chrystusa pojawiają się na tle szopki, tak nad postacią donatora patronuje zupełnie inny element spektrum obrazowego. Wspomniane diagonalne ujęcie widoku kapliczki od centrum ku lewej pozostawia wolną płaszczyznę po przeciwnej stronie, umożliwia „odsłonięcie” widoku miasta, osadzonego w głębi przestrzeni obrazowej, a zarazem jakby tuż nad głową donatora, szczelnie wypełniając obszar między konstrukcją szopki a ramą środkowej tablicy tryptyku, ingerując nawet nieznacznie w przestrzeń dostrzegalną za biforyjnym oknem starej świątyni (por. il. 3).

## IKONOGRAFICZNY AWANS: MIASTO

Do repertuaru ikonografii Narodzenia Chrystusa już wcześniej dołączyło miasto, jednak aż po pierwsze dekady XV wieku jego miejsce i rola zdawały się jasno określone: zwarta sylwetka otoczonego murami grodu, osadzona w odległym planie pejzażowym jako ewokacja biblijnego Betlejem. Klasyczne przykłady prezentują liczne iluminacje książkowe, jak



4. Rogier van der Weyden, *Tryptyk Bladelina*, fragment z planem miejskim; repr. wg: *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke*, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1998; s. 129)

i jeszcze obrazy tablicowe Campina czy Jacques'a Daret<sup>75</sup>. W berlińskim tryptyku Weydena dzieje się zupełnie inaczej. Fragment zaprezentowanej tkanki miejskiej jawi się w formie tak zintensyfikowanej realistycznej

<sup>75</sup> Przedstawienie sceny Narodzin lub Pokłonu Trzech Króli wraz z odległym widokiem miasta prezentują chociażby *Très riche heures du duc de Berry*, ms. 65, f° 44v° i f° 52, *Belles Heures du duc de Berry (Godzinki Brukselskie)*, ms. 11.060 (autorstwa Jeana Petit w atelier Jacquemarta de Hesdin). Chociaż popularne były również aranżacje wspomnianych scen zredukowanych jedynie do skromnej konstrukcji szopki, pozbawione jakichkolwiek elementów pejzażowych, jak w *Livre d'Heures* (Oxford, Bodleian Library), ms. Douce 144v f° 63 vo autorstwa Mistrza Bedforda i w *Godzinkach Marszałka Boucicaut*, f° 83v.

obserwacji, że bardzo szybko pochłania swą detalicznością uwagę widza, poprowadzonego w głąb osiową, zataczającą łuk ulicą, aż ku przeciwległemu zamknięciu murów, zaakcentowanych wyniosłą dwubasztową bramą (il. 4). Miasto zwraca się ku odbiorcy, spoglądającemu na nie ze stosunkowo krótkiego dystansu, nie chaotycznym, bądź przypadkowym fragmentem struktury urbanistycznej, ale elewacjami dwóch wybranych budynków, symetrycznie ujmujących główny trakt, tak jakby miały reprezentować w wąskiej przestrzeni obrazowej rozciągającą się tuż za nimi całą *civitas*. Zakrzywiony tor ulicy pozwala na ukazanie jeszcze widoku fasad kilku kamienic, ujętych w silnym skrócie, swego rodzaju fragmentaryczną ewokację substancji miejskiej. Eliptyczne wytyczenie osi powoduje, że nieznacznie więcej miejsca na płaszczyźnie owego frontalnego image'u miasta przypada elewacji pałacu niż kamienicy, usytuowanego zresztą w uprzywilejowanym sąsiedztwie, a właściwie bezpośrednio (płaszczyznowej) łączności z pierwszoplanową szopką-kapliczką, gromadzącą święte osoby. Pomiedzy oba miejskie budynki wprowadzona została swoista semantyczna gra. Różnicuje je materiał – pałac z jasnoszarego kamienia (piaskowca?), kamienica zaś – z jasnoczerwonej cegły, choć z analogicznym jak pałac kamiennym detalem. Rywalizują też wysokością – kalenica kamienicy wypada znacznie niżej aniżeli zwieńczenie wieży, zdecydowanie wyżej zaś niż dach przylegającego do niej korpusu. Optycznie jednak różnicę uzupełnia widok oddalonej o kilka przecznic bogato rozczłonkowanej wieży kościelnej, wyrastającej (na płaszczyźnie) pośrodku dachu kamienicy, bezpośrednio nad jej wysokim kominem (wpisującym się w strukturalny podział dzwonnicy, poprzez uzgodnienie jego krawędzi z układem skarp opinających wieżę).

Precyzja techniki malarskiej pozwala, a właściwie nawet skłania do przeprowadzenia detalicznej analizy zabudowy miejskiej. Trójkondygnacyjna kamienica zwraca się ku ulicy dwuosiową fasadą z pięciostopniowym szczytem schodkowym z zespołem wąskich prostokątnych otworów. Drzwi frontowe, usytuowane w prawej osi parteru na podwyższeniu dwóch stopni, osłania dwuspadowy daszek, wsparty na łukowo wygiętej konsoli. W elewacji bocznej pojawia się ryzalit z analogicznym jak na fasadzie schodkowym szczytem, przecięty na osi ramą tablicy. Piętra rozdziela wąski kamienny gzyms, obiegający całą kamienicę. Gładką połączy strome, szaroniebieskiego dachu przerywają wąskie lukarny, nakryte dwuspadowymi okapami z płyciną w formie trójlistnego łuku.

W pierzei ulicy po prawej stronie, dostrzegalne są fasady pięciu kamienic, tuż za skrzyżowaniem, zwróconych ku niej ścianą szczytową lub kalenicową, głębiej natomiast pojawia się sekwencja następujących po sobie połączy dachów. Kamienice znacznie różnicuje wysokość i ilość osi (2-4 kondygnacyjne, 2-4 osiowe), jakość materiału (kamień, cegła, drewno) oraz opracowanie części parterowej, z wejściem i, prawdopodobnie, po-

mieszczoniami handlowymi (nad drzwiami pierwszej kamienicy widoczny jest szyld). Uchwycony w skrócie widok kilku kolejnych domów po lewej poprzedza bramę miejską, obwarowaną potężnym masywem dwu cylindrycznych wież, z otworami strzelniczymi, zwieńczonym obiegającym pasem wysuniętego krenelażu i mniejszymi w planie nadbudówkami. Na horyzoncie, ponad pałacem, za sekwencją dachów, pojawia się zarys murów miejskich i baszt. Tymczasem nad prawą częścią zabudowy miejskiej dominuje wspomniana wysoka, ośmioboczna wieża kościelna, o widocznych dwóch górnych kondygnacjach, przedzielonych ażurową balustradą<sup>76</sup>. Nad piętrem pełnego muru, z akcentowanymi narożami i uskokowo opracowanymi arkadowymi płycinami, wyrasta koronkowa kondygnacja pół okiennych ujętych wimpergowymi szczytami (z żabkami), wypełnionych dekoracją maswerkową. Całość wieńczy wysoka iglica z chorągiewką.

Pałac graniczy z ulicą masywną czterokondygnacyjną wieżą, na planie kwadratu, ze skarpami na narożach, przechodzącymi na wysokości ostatniego piętra w cylindryczne wykusze, i z jednokondygnacyjną nadbudówką na planie mniejszego kwadratu, z wysokim, łamanym dachem czterosпадowym. Po lewej do wieży przylega niższy, dwukondygnacyjny korpus z trzema osiami wyznaczonymi wąskimi biforialnymi oknami ujętymi w arkadowe wnęki. Analogicznie opracowane zostały nieco szersze otwory okienne wieży, których ilość zwiększa się wprost proporcjonalnie do narastania kondygnacji. Najwyższe piętro wieży oddziela wałek prostego gzymsu, przechodzącego w podstawę wykuszy (analogiczny do gzymsu kamienicy). Zarówno korpus, jak i wieżę koronuje wysunięte blankowanie, pod którym pojawia się arkadowanie lub ornament żąbkowy, a połączenie obu dachów rozczłonkują lukarny, opracowane identycznie jak na przeciwległym budynku. Do pałacu prowadzi brama na osi parteru wieży, z otwartym prawym skrzydłem.

W zaskakujący sposób niezrównanie precyzyjny plan urbanistyczny tryptyku zawiera aż tak wiele detalicznych treści charakteryzujących wyobrażoną zabudowę miasta. Stają się one łatwo czytelne dla uważnego obserwatora, mogącego z bliska podjąć wędrówkę po przestrzeni, której iluzję dzięki mistrzowskiej technice malarskiej stworzył na płaszczyźnie ołtarza Rogier van der Weyden. Równoległe potęguje się jednak pytanie o intencję związaną z taką aranżacją planu pejzażowego, któremu malarz poświęcił aż tyle trudu i pieczołowitości.

<sup>76</sup> Rozpoznanie tego elementu pejzażu miejskiego nie jest jednoznaczne. Ponieważ na wieży brakuje elementu, który by precyzował jej funkcję (krzyż, ewentualnie figury świętych w niszach), nie można wykluczyć jej powiązania ze innym budynkiem o roli konstytutywnej dla egzystencji miasta: ratusza. Jednak analiza porównawcza ze współczesnymi przykładami ikonografii miejskiej (np. konstrukcja wieży w widoku z okna *Madonny przy kominku* Campina, czy w prawej części panoramy *Madonny Kanclerza Rolin* Jana van Eycka) skłania mnie do przyjęcia tezy, iż chodzi tu raczej o obiekt sakralny niż świecki.

## MIASTO TRYPTYKU BERLIŃSKIEGO WOBEC TRADYCJI ARTYSTYCZNEJ

Detalicznie wyobrażone miasto zajmuje określone miejsce w przestrzeni obrazowej, na drugim planie, za partią nieco pofałdowanego trawiastego gruntu. Mimo to, przy uważniejszym oglądzie, sposób obecności tego miasta w obrazie budzi pewne wątpliwości. Osobliwość widoku staje się bardziej wyrazista w kontekście praktyki przedstawień urbanistycznych we współczesnym malarstwie niderlandzkim. Po pierwszych próbach, podjętych w końcu XIV stulecia, wprowadzenia do przestrzeni obrazowej elementów pejzażowych, służących wizualnej narratywizacji przedstawianych wydarzeń biblijnych, jak w miniaturach *Godzinek Brukselskich* albo na skrzydłach ołtarza z Dijon Melchiora Broederlama, wykazujących wyraźną nieporadność w prawidłowym wpisaniu motywów urbanistycznych w schematycznie zdefiniowaną topografię scen, pozostających więc właściwie nadal na poziomie symbolu, następuje gwałtowny przełom dokonany przez pierwszych mistrzów *ars nova*<sup>77</sup>. We wspomnianym *Narodzeniu Chrystusa* Roberta Campin (Dijon, Musée des Beaux-Arts, il. 5), jednym z najwcześniejszych i najbardziej reprezentatywnych przykładów, widok odległego miasta wpisuje się w jednorodnie skonstruowany pejzaż, gdzie wraz z zespołem towarzyszących mu w roli przedmieścia zabudowań gospodarczych, wzmagającymi wrażenie głębi meandrami traktu z precyzyjnie scharakteryzowaną przydrożną oberżą, wreszcie w otoczeniu zróżnicowanego, acz przekonującego ukształtowania terenu, tworzy homogeniczny ekosystem przestrzeni obrazowej. W tak zharmonizowany, rodzajowo, a właściwie prawie anegdotycznie określony pejzaż wpisana została stajnia wraz ze sceną Narodzin, co nie prowadzi jednak do deprecjacji wspomnianych elementów, zachodzi raczej efekt ujednolicenia, zrównania wartości wszelkich motywów obrazowych, wpisania w „tkaninę” figur i przedmiotów<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> *Godzinki Brukselskie*, Bruksela, Bibliothèque Royale, Ms. 11060/61, ok. 1402 roku, np. scena Ucieczki do Egiptu Jacquemarta de Hesdin (fol. 106, ilustr. W: A. Dohmann, op. cit., il. 6); Melchior Broederlam, skrzydła ołtarza z kartuzji w Champmol, ok. 1390 (Zwinstowanie i Nawiedzenie oraz Ofiarowanie i Ucieczka do Egiptu), Dijon, Musée de la Ville.

Obszarem niezwykle bogatej eksploracji motywów urbanistycznych są *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé). Miniatury prezentują rozmaite etapy ewolucji widoku miasta, widzianego z perspektywy pejzażowej (zwłaszcza w Kalendarzu, ilustracje marca i czerwca, jak i właściwych Godzinkach – przedstawienia Wjazdu do Jerozolimy, f173v; Kuszenia, f161v i Chrztu Chrystusa, f109v), jak i „od wewnątrz” (np. scena w Preterium, f143r i Cud św. Antoniego z osłem, f129v). Zapewne mogły one stanowić obszar inspiracji w kreowaniu języka przedstawień miejskich nieco późniejszego malarstwa tablicowego.

<sup>78</sup> Por. przyp. 57. Podobną, „topograficzną”, aranżację widoku miasta, w otoczeniu rozmaitych „instytucji pomocniczych” zaproponował uczeń Campina Jacques Daret w serii obrazów o tematyce bożonarodzeniowej, wykonanej w latach 1434-35, zwłaszcza w scenie *Pokłonu Trzech Króli* i *Nawiedzeniu* (oba w Gemäldegalerie w Berlinie).



5. Robert Campin, *Narodzenie*, Dijon, Musée des Beaux-Arts; repr. wg: H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, op. cit., tabl. 73

Widok miasta był również aranżowany w alternatywny sposób, ze znacznie bliższej perspektywy, niejako od środka, a nie zza kurtyny murów, jak to ma miejsce w poprzednim typie. W takim przypadku ujęty zostaje z dużej wysokości, jako widok z okna lub otwartej logii, jak to ma miejsce w scenie Zwiastowania *Ołtarza Gandawskiego*, czy w panoramicznym tle arkadowej loggii obrazu Petrusa Christusa, *Madonna z kartuzem* (tzw. *Madonna z Exeter*). Wśród gęstwy piętrzących się dachów kamienic wyraziście zaznaczają się akcenty znacznie przewyższających je brył kościołów z bogato dekorowanymi i architektonicznie rozczłonkowanymi



6. Robert Campin, *Ołtarz Mérode*, skrzydło św. Józefa, Nowy Jork, *The Cloisters*; repr. wg: H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, op. cit., tabl. 71)

wieżami; pomiędzy nimi dostrzec można siatkę wąskich ulic, prowadzących ku zewnętrznym punktom na linii murów wyznaczanym przez założenia bramne. Tymczasem w obrazach Roberta Campin widok z okna warsztatu św. Józefa na prawym skrzydle *Tryptyku Mérode* (Nowy Jork, The Cloisters, il. 6) i komnaty *Marii przy kominku* z Londynu (National Gallery, il. 7) operuje jeszcze bliższą perspektywą, pozwala przyjrzeć się pojedynczym kamienicom, oddanym z anegdotycznym zamięłowaniem do różnorodności detali, widzianym *en face*, z dystansu miejskiego placu



7. Robert Campin, *Madonna przy kominku*, Londyn, National Gallery; repr. wg: H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, op. cit., tabl. 69)

(rynku?) lub w ostrym skrócie biegnących w głąb krętych i wąskich ulic, wśród których wyrasta gotycka wieża z dobrze widocznym ponad dachami fragmentem bryły korpusu kościoła<sup>79</sup>. Mimo niedoskonałości systemu perspektywicznego rządzącego kwartałami miejskimi, jak i małej wagi przykładanej do zachowania równoległych relacji konstrukcyjnych elementów kamienic i symetrii ich artykulacji, sprawiają one wrażenie wiernej ilustracji realiów ich współczesnego funkcjonowania<sup>80</sup>; wyszły bowiem spod pędzla, parafrazując określenie Alberta Châteleta, „*mistrza codzienności*”<sup>81</sup>. W tej grupie obrazów wszakże największy rozmach osiągnęła rozległa panorama roztaczająca się z trójjarkadowego tarasowego okna w powszechnie znanym dziele Jana van Eycka, znanym jako *Madonna Kanclerza Rolin* (Paryż, Luwr). Ten szczególny obraz miasta-metropolii doskonale pokazuje zakres możliwości umiejętnego kreowania widoku urbanistycznego, z uwzględnieniem szerokiego wachlarza elementów składających się na jego realia, przy jednoczesnym homogenicznym wpisaniu w przekonująco pod względem topograficznym określoną przestrzeń krajobrazową, która poprzez bogactwo prezentowanych elementów uzyskała w literaturze miano *Weltlandschaftu*<sup>82</sup>. Miasto postrzegane

<sup>79</sup> W *Ottarzu Mérode*, być może ze względu na nieco szerszy kadr widoku pojawia się jeszcze druga, nieco niższa wieża, jednak zasadniczo w obu obrazach wyeksponowano jedną dominującą nad zabudową wieżę, jak można indukować, kościoła parafialnego; inaczej dzieje się w obrazie Petrusa Christusa, czy Jana van Eycka (*Madonna Kanclerza Rolin*), które przedstawiają miasta usiane bryłami kościołów i ich dzwonnicy. W kwestii historycznego znaczenia tej różnicy por. przyp. 87.

<sup>80</sup> Ta maniera, bardziej „malarzkiego” traktowania detali (również elementów konstrukcyjnych, jak belki struktury szachulcowej czy gzymsy kamienic) przez Campina, szczególnie wyraziście kontrastuje z absolutną precyzją Weydena, z niezmierną i nieustępliwą pieczołowitością definiującego każdy element wyobrażanych obiektów architektonicznych. Tym samym miasta Weydenowskie w ogóle, a w *Tryptyku Bladelina* szczególnie, sprawiają wrażenie idealnie doskonalych w swej strukturze, krystalicznie czystych i uporządkowanych, a więc być może bliższych „mentalnemu” obrazowi miasta (takiemu, jakie być powinno), niż współczesnemu doświadczeniu tętniących życiem flamandzkich ośrodków.

Wśród nieogarnionej literatury traktującej na temat warunków funkcjonowania późnośredniowiecznych miast chciałbym wskazać tylko na cztery pozycje: D. Nicholas, *The Metamorphosis of a Medieval City. Ghent in the Age of the Artevelde 1302-1390*, Lincoln and London 1987; M. Boone, *Gent en de Bourgondische Hertogen ca. 1384-ca. 1453. Een sociaal-politieke studie van een staatsvormingsproces*, Brussel 1990; J. Gies, *Life in a Medieval City*, London 1969; J.-P. Leguay, *La rue: élément du paysage urbain et cadre de vie dans les ville du Royaume de France et des grands fiefs aux XIVe et XVe siècles*, w: *Le paysage urbain au Moyen-Age*, Lyon 1981.

<sup>81</sup> A. Châtelet, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996.

<sup>82</sup> Por.: L. von Baldass, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patenier bis Bruegel*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses”, Wien 34 (1918), s. 113-127; W. Gibson, *Mirror of the Earth: the World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

przez widza od wewnątrz, odwrotnie niż to miało miejsce w zamkniętym grodzie *Narodzenia* z Dijon, całą jego niezbędną obronno-komunikacyjną infrastrukturę, ukazuje od wewnętrznej strony organizmu miejskiego, w postaci wstęg murów z basztami i wieżami bramnymi, ufortyfikowanego mostu na dzielącej je rzece, wreszcie systemu budynków i osad rozrzucanych w okolicy, pozostających w strefie jego oddziaływania<sup>83</sup>.

Po tej krótkiej wędrówce po, zredukowanym do kilku zaledwie najistotniejszych przykładów, obszarze praktyki obrazowania miasta w pierwszych dekadach XV wieku należy przywołać jeszcze jeden obraz, tym razem samego Weydena. W monachijskiej Alte Pinakothek eksponowany jest jego nieco późniejszy *Ołtarz Pokłonu Trzech Króli*, zw. *Ołtarzem Columbana* (ok. 1455-1460, il. 8). Mimo ponownego podjęcia tematyki bożonarodzeniowej, tryptyk prezentuje zupełnie odmienny program ikonograficzny; z berlińskim dziełem łączy go jedynie wykorzystanie widoku miejskiego w planie krajobrazowym<sup>84</sup>. Na lewym skraju rozległej panoramy miasta, tym razem wypełniającej bez reszty horyzont pejzażowy obrazu, wyłania się bryła pałacu, zaskakująco podobnego do tzw. pałacu Bladelina. W analogiczny sposób masywna, czworoboczna wieża wkomponowuje się w pierzeję ulicy, z niższym korpusem pałacowym po przeciwnej stronie i wysokim murem otaczającym posesję. Różnice między budynkami z obu obrazów polegają jedynie na dyskretnej zmianie, czy też „modernizacji” detalu, mianowicie gotycyzacji podziału i oprawy ornamentальной okien i nieznacznie zmodyfikowanym rozwiązaniem dachu. Nieco dalej, po prawej stronie ulicy, za skrzyżowaniem z jeźdźcem, można się nawet doszukać, tym razem w nieco uproszczonej formule, kamienicy z pier-

<sup>83</sup> Miasta średniowieczne, choć otoczone zwartym pierścieniem fortyfikacji, nigdy nie funkcjonowały w „próżni”. W zależności od wielkości i siły oddziaływania ośrodka, gromadziły się wokół nich bardziej chaotyczne przedmieścia, zabudowania o charakterze gospodarczym (młyny) czy komunikacyjnym (kuźnie, gospody, zajazdy) i inne (przytulki, laprozoria). Poza miastem egzystowały również rozmaite fundacje klasztorne, jak i kościoły w pobliskiej sieci wsi. Wiele z tych elementów można dostrzec w rozległym planie pejzażowym wspomnianych powyżej obrazów, jak np. w lewej części miasta *Madonny Kanclerza Rolin*, które w swej organizacji bliskie jest jeszcze luźnej zabudowie typowej dla przedmieść, w przeciwieństwie do monumentalnego, zwartego oblicza metropolii po przeciwnej stronie rzeki. Por. też: J.-M. Duvosquel, A. Dierkens (red.), *Villes et campagnes au Moyen Âge. Mélanges Georges Despy*, Liege 1991; D. Nicholas, *Town and Countryside: Social, Economic, and Political Tensions in Fourteenth-Century Flanders*, Brugge 1971; H. C. Peyer (Hrg.), *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter*, München 1983.

<sup>84</sup> Oprócz ceremonialnej sceny Pokłonu Trzech Króli w program ołtarza wchodzi jeszcze Zwiastowanie (na lewym skrzydle) i Ofiarowanie w Świątyni (na prawym). Ze względu na prawdopodobne przeznaczenie do jednego z ołtarzy kościoła św. Columbana w Kolonii, różni się także od Ołtarza Baldelina większymi rozmiarami (część środkowa: 139,5 x 152,9, skrzydła: 139,5 x 72,5).



8. Rogier van der Weyden, *Ołtarz Columbana*, część środkowa, Monachium, Alte Pinakothek; repr. wg: Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden*, op. cit., s. 279

wszego planu miejskiego Ołtarza Bladelina, pozostał nawet fragment muru otaczającego przydomowy ogród. Sposób skomponowania widoku całej tej partii miasta, z biegnącą po łuku ulicą aż do otwartej bramy miejskiej, wydaje się powtórzeniem pomysłu z wcześniejszego obrazu. Przy dokładnym porównaniu fragmentów obu ołtarzy ujawniają się jednak zasadnicze rozbieżności. Rola omawianego fragmentu obrazu miasta w dziele monachijskim ma charakter znacznie bardziej marginalny, zarówno w wymiarze przestrzeni krajobrazowej (stosunkowo odległa lokalizacja, włączenie w rozciągający się dalej pas zabudowy), jak i miejsca zajmowanego na płaszczyźnie tablicy (element „skopiowany” z *Ołtarza Bladelina* wpisuje się na stosunkowo niewielkiej powierzchni, „wciśnięty” na skraju pola obrazowego). W parze z takim usytuowaniem idzie stosun-

kowo mała staranność o precyzję detalu, jak i niekonsekwencje w systemie perspektywicznym: zarówno pałac, jak i wspomniana kamienica, wreszcie pozostała zabudowa ujęte zostały z rozmaitych punktów oglądu. Inaczej dzieje się we wcześniejszym *Ołtarzu Middelburkim*, gdzie całym widokiem, każdym jego fragmentem rządzi bez zarzutu skomponowany system perspektywiczny, klarownie i przekonująco porządkujący zabudowania miejskie, oddane z precyzją sięgającą granic możliwości malarzkich. Prawdopodobnie wartość tego widoku okazała się tak niebagatelna, że jego elementy w warsztacie Rogiera van der Weyden na stałe weszły do repertuaru tematyki bożonarodzeniowej, której drugą Weydenowską realizacją jest właśnie *Ołtarz Columbana*<sup>85</sup>.

W przeciwieństwie do wspomnianych malowideł swych poprzedników, widok miasta ołtarza berlińskiego nie podejmuje przede wszystkim analogicznej funkcji współkreowania wiarygodnej (w sensie topograficznym), jednolitej przestrzeni. Pejzaż konstruuje następujące po sobie kulisy, mniej więcej równoległe do granicy pola obrazowego, zróżnicowane kolorystycznie, poczynając od ciepłych brązowo-ugrowych tonów pierwszego planu, poprzez „pusty” pas zielonego, wznoszącego się ku lewej gruntu (właściwie nieaktywnego w procesie konstytuowania treści obrazu, rodzaj kompozycyjnego interludium), aż po bardziej urozmaicony barwnie obszar miejski, sięgający swą sylwetką błękitu neutralnego nieboskłonu<sup>86</sup>. Co najistotniejsze, rządzi się on własnym, odmiennym od otoczenia, porządkiem przestrzennym, zorganizowanym wokół osi ujętej w skrócie głównej ulicy prowadzącej po zamknięty akcentem bramy horyzont; zarazem cały obszar miejski osadzony został w swoistej niecce, punkcie wydatnie zagłębionym w stosunku do otoczenia, jakby specjalnie spreparowanej dla niego niszy. Tego rodzaju addycyjna struktura kompozycji powoduje wydzielenie w obrazie dwóch stref: postaci zgromadzonych wokół szopki-kapliczki i organizmu miejskiego, przedzielonych neutralnym pasem zieleni, niemal pozbawionym obecności człowieka, prócz wędrowca pod miejskim murem i prawie niedostrzegalnej sceny zwiastowania pasterzom w lewym narożu, tuż nad niższym daszkiem szopki.

Dopiero uwzględnienie relacji tych dwu sfer na płaszczyźnie pozwala dostrzec wartość i treściową celowość takiego kulisowego zestawienia. Obraz miasta wchodzi w bezpośrednią relację z klęczącym na pierwszym planie donatorem; równoległe nad jego wyprostowaną postacią wyrasta

<sup>85</sup> Por.: H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 190-192; O. Pacht, *Altniederländische Malerei*, op. cit., s. 53-57.

<sup>86</sup> Kompozycja pejzażu odpowiada klasycznemu schematowi, stworzonemu w malarstwie niderlandzkim XV wieku, polegającym na budowaniu wrażenia przestrzeni poprzez zestawianie następujących po sobie kulis kolorystycznych, według sformułowanej przez Baldassa reguły: *Braun, Grün, Blau* (L. von Baldass, op. cit.).

majestatyczna wieża, najbardziej okazały obiekt w pejzażu miejskim, któremu poświęcono wiele, jak wynika z opisu, uwagi i troski o detale. Przede wszystkim jednak, zaskakująco analogicznie do pozycji adoratora, ingeruje na płaszczyźnie obrazu w pole zajęte przez szopkę (tylna ściana pałacu wypada na tej samej wysokości, co jego złożone dłonie). Mężczyzna zdaje się czytelnie do niej odwoływać – jego głowa bowiem, jako jedynej osoby w przedstawieniu, pojawia się nie na tle ścian szopki, ale wysuwa się ponad niski murek i prezentuje w otoczeniu zieleni przedmiejskiej łąki. Poza tym w obrazie utrwała się specyficzna semantyczna hierarchia ważności, nobilitująca pozycję miasta – najwyższy punkt osiąga szczyt dachu kapliczki, nieznacznie niższe iglica majestatycznego pałacu miejskiego, dalej zaś swe miejsce zajmuje wieża kościelna.

Jednocześnie w strukturę kompozycyjną widoku wkomponowany został efekt fragmentaryczności, obecność jakby tylko wycinka tkanki miejskiej, zorganizowanej wokół określonych punktów, ze zdecydowanym, zapewne nieprzypadkowym, cięciem dokładnie na osi ryzalitu frontalnej kamienicy. Wrażenie niekompletności zaprezentowanego miasta zostaje jednak zniwelowane poprzez symetryczną, bardzo regularną i kompozycyjnie wyważoną aranżację widoku, zakleszczonego pomiędzy szopką-kapliczką a ramą tablicy, prawie horyzontalnym pasmem gruntu a nieboskłonem. Po prawej zaś stronie granicy pola, na płaszczyźnie skrzydła pojawia się równie jak miasto wysoka skała, powodująca, że tam, gdzie można by oczekiwać potencjalnej kontynuacji struktury miejskiej, widok zostaje „przesłonięty”. Konstytuuje się w ten sposób swoiste *pars pro toto*, reprezentacyjny fragment całego organizmu miasta. Oznaczałoby to, że dokonano tu wyboru najistotniejszych elementów, stanowiących o tożsamości miejskiej, przy uwzględnieniu uwarunkowań i „oczekiwań” recepcyjnych współczesnego odbiorcy, zaprojektowanego dla tegoż tryptyku.

## MIASTO HISTORYCZNE I JEGO PREZENTACJA

Późne średniowiecze to okres pełnego rozkwitu ośrodków miejskich, podlegających w ciągu kilku wcześniejszych stuleci głębokim przemianom: od prawie zupełnie zniszczonych *civitas* rzymskich lub zamkowych podgrodzi do wielkich organizmów, opatrzonych w daleko idące swobody, wyposażonych w sprawny system prawny, uniezależniający je od lokalnej władzy zwierzchniej. Przede wszystkim jednak o ich znaczeniu zdecydowała wiodąca rola w ówczesnym systemie gospodarczym, oparta na sprawnej wymianie handlowej i kapitałowej, także dzięki coraz gęstszej i lepiej skomunikowanej sieci miejskiej na całym kontynencie. Wraz z tymi przemianami następowała ewolucja w mentalności mieszkańców tych samowystarczalnych, potężnych ośrodków jak Brugia, Gandawa, Kolonia

czy Paryż. *Stadt Luft macht frei* – głosił napis nad bramami hanzeatyckich miast; „na targu [miejskim] (...) każdy człowiek jest dla siebie diabłem” – zapisał w kazaniach Humbert de Romans<sup>87</sup>. Oto dwa świadectwa pochodzące z epoki, które wyznaczają odmienne perspektywy, z jakich podejmuje się rekonstrukcję socjohistorycznego obrazu miasta późnośredniowiecznej Europy, rozdartego między altruistyczną wizją wspólnoty chrześcijańskiej, jaką chciał jeszcze urzeczywistniać w Paryżu ostatni z wielkich budowniczych katedry Notre-Dame, Jehan de Chelles, a konfliktem interesów zderzających się w ciasnej przestrzeni miasta, gdzie rozdził się nowy, indywidualistyczny porządek gospodarczy, oparty na prywatnej własności, ekonomii pieniężnej i zmaganiu z konkurencją<sup>88</sup>. Z tego środowiska wkrótce rekrutować się będą ambitni urzędnicy państwowi, zastępujący na najwyższych stanowiskach dotychczasową arystokrację ziemską; ich zdolności szybko dostrzegli zwłaszcza książęta władający opartą na dobrobycie miejskim Burgundią.

Europejskie miasto średniowieczne skodyfikowało właściwie dość wcześnie zespół elementów stanowiących o jego tożsamości, definiowanej w opozycji do siedziby władczej, jaką były dominujące we wcześniejszym okresie w „pejzażu politycznym” zamki czy grody zwierzchników feudalnych, jak i w kontraście do chaotycznych obszarów wiejskich<sup>89</sup>. Znakomi-

<sup>87</sup> H. de Romans, *Kazanie XCII, In mercatis*, cyt. za: R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 1996, s. 159.

<sup>88</sup> R. Sennett, op. cit., s. 125-170.

<sup>89</sup> „Pejzaż polityczny” (czy też raczej „upolityczniony”) to pojęcie zaproponowane przez Martina Warnke (idem, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992). W swej pracy dowodzi, że praktycznie każdy element obecny w pejzażu jest mniej lub bardziej wyraźnym nośnikiem treści politycznych, a więc świadczących o wszechobecnej ingerencji człowieka w środowisku „naturalnym”. Stąd zarówno układ pól, łąk czy leśnych polan, sieć dróg, mosty, czy kamienie graniczne, a nie tylko zamki, twierdze czy miasta są znakami obecności człowieka, często za pomocą ostentacyjnych przedsięwzięć (architektoniczno-urbanistycznych, ale nie tylko) oznajmiającego swe pretensje do panowania nad określonym obszarem i wprowadzania tam własnego porządku, wyrażonego często w hierarchii obiektów w planie krajobrazowym. Takie sygnały polityczne Warnke zauważa choćby już w pejzażu otaczającym zamek Lusignan, przedstawionym na jednej z miniatur braci Limbourg w godzinkach władającego nad nim księcia du Berry (ibidem, s. 13-14). W ilustracji „das Umland ist vom Schloß her und auf das Schloß hin parzelliert und bestellt. Der Maler tut alle das beide Momente [Schloß und Land] aueinander zu beziehen, so daß das Land als das selbstverständliche Attribut der Burg erscheint”. Co więcej, malarz tak konstruuje widok, by widz, a więc książę du Berry, mógł na swą rezydencję spoglądać z zewnątrz, z perspektywy krajobrazu, jemu, tak jak i obrazowemu zamkowi, niepodzielnie podporządkowanemu. Według Warnkego zamek jest tutaj nie tylko miejscem zamieszkiwania, ośrodkiem sprawowania rządów, ale także miejscem kumulującym, w roli olbrzymiego magazynu, dobra wyprodukowane w podległej mu krainie (ibidem, s. 52-53).

W tym samym czasie równie znacząca rola w krajobrazie politycznym zaczyna przypadać miastu. *Die Stadt im Mittelalter als ein Bereich des Rechts und der Ordnung im Gegensatz zu der rechtlosen, offenen Landschaft steht* (W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953, s. 25, cyt. za: M. Warnke, op.cit.).



9. Anton Woensam, *Prospekt Kolonii*, 1530; repr. wg: Wolfgang Braunfels, *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*, op. cit., s. 27, il. 8

ty znawca problematyki historycznego miasta europejskiego Wolfgang Braunfels, analizując charakter struktury urbanistycznej w perspektywie „formuł władzy”, wyznacza kilka zasadniczo odmiennych modeli konstituowania miasta, które wreszcie w XV wieku znalazły wyraz w formie szybko popularyzujących się graficznych widoków. Te stanowią doskonałe przykłady precyzyjnie spreparowanej mieszczkańskiej autoprezentacji<sup>90</sup>. Za chronologicznie najwcześniej ukształtowany model urbanistyczny uznać należy tzw. miasta biskupie (Bischofstädte), jak Reims, Kolonia, Halberstadt czy Bamberg, gdzie centra, wokół których rozwijała się miejska zabudowa, wyznacza katedra, jak i bardzo licznie jej towarzyszące fundacje klasztorne. Ich bryły, a przede wszystkim wyniosłe wieże wyznaczały silne akcenty w podporządkowanych perspektywie intencjonalnej sztychach przełomu wieku (jak w ilustracyjnych widokach *Kroniki Schedla*, czy słynnym widoku Kolonii Antona Woensama z 1531 roku, il. 9, lub panoramie Lubeki z poł. XVI wieku, il. 10). Dalej, wśród kolejnych typów miejskiej klasyfikacji Braunfelsa pojawiają się potęgi morskie, wielkie ośrodki zorganizowane wokół handlowego centrum portu (Wenecja, Brugia, Amsterdam, Lubeka), włoskie państwa-miasta oraz miasta rezydencjonalne, jak Wiedeń czy Paryż, których specyfikę określa relacja

<sup>90</sup> W. Braunfels, *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*, Köln 1976.



10. Widok Lubeki, 1552l repr. wg: Wolfgang Braunfels, *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*, op. cit., s. 106, il. 56

subordynacji obecnej w nich siedzibie władcy terytorialnego (w centrum lub na obrzeżu, w postaci sprzężonego z miastem i zarazem dominującego nad nim zamku)<sup>91</sup>. Oczywiście w wizualizacji każdego z typów odpowiednio inaczej rozkładały się akcenty i perspektywa prezentacji<sup>92</sup>.

Na przeciwnym biegunie wobec miast biskupich czy rezydencyjnych sytuują się nieco młodsze ośrodki, powstające dopiero w dojrzałych wiekach średnich, które szybko osiągnęły niezależność, wykorzystując lokalną słabość władzy zwierzchniej; na terenie Świętego Cesarstwa Rzymskiego uzyskały one godność wolnych miast Rzeszy (*Reichstädte*)<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Naturalnie Braunfels śledzi także w ramach wyznaczonych przez siebie kategorii ewolucje kształtowania miast na przestrzeni kilkuset lat, kiedy oblicze i popularność poszczególnych typów podlegały drastycznym zmianom. Osobne typy, związane już w znacznym stopniu z czasami nowożytnymi stanowią miasta idealne oraz miasta-stolice.

<sup>92</sup> W kontekście klasyfikacji Braunfelsa wydaje się że miasto przedstawione w *Narodzeniu* (Dijon) Roberta Campina najbliższe byłoby modelowi wiążącemu je z rezydencją władczą (choć jest też miastem nadmorskim, ale element portowy nie został zaakcentowany). Zaś metropolia z *Madonny Kanclerz Rolin* Jana van Eycka odpowiadałaby typowi miasta biskupiego, z wyniosłą bryłą katedry oraz wyraziście naznaczającą sylwetkę miasta wielką ilością wież kościelnych (klasztornych?).

<sup>93</sup> Braunfels tak precyzuje owo zjawisko wyzwania się miast: *Reichstädte gründet man nicht. Sie alle entstanden im 13. und 14. Jahrhundert in Leerräumen der Macht infolge eines Ablösungsprozesses von älteren, aristokratischen Autoritäten*; ibidem, s. 101.

W tych ośrodkach liczba świątyń uległa gwałtownej redukcji, ograniczając się jedynie do niezbędnej ilości kościołów parafialnych (tak jak w Norymberdze, gdzie każda z obu głównych dzielnic skupia się wokół tylko jednej parafii – św. Wawrzyńca i św. Sebalda), natomiast relatywnie więcej uwagi poświęca się budynkom służącym prawnemu i ekonomicznemu funkcjonowaniu miasta, jak ratusz, hale kupieckie, czy siedziby bractw<sup>94</sup>. Miasta te, które stopniowo zdobywały swą niezależność od XIII wieku, przywiązywały oczywiście, podobnie jak ośrodki podporządkowane władzy biskupiej bądź świeckiej, wielką wagę do wszelkich przedsięwzięć zapewniających im bezpieczeństwo, do których w pierwszym rzędzie zaliczyć należy system fortyfikacji, murów i wymownych w swej wyniosłości wież bramnych – nieodłącznego atrybutu prezentacji miasta.

Również miasto berlińskiego tryptyku zdradza określoną strategię autoprezentacji. Funkcję tę spełniają w pierwszym rzędzie dwa budynki, niejako fasadowe wobec widoku całości: pałac i okazała kamienica. Do nich dołącza wyrastająca zza dachów, wpisująca się w kompozycję budynków pierwszoplanowych, kościelna wieża, jakby przywołanie elementu obecnego wewnątrz organizmu, nie eksponowanego, a jednak zaznaczającego swe istnienie w postaci nawet z odległej perspektywy dostrzegalnego akcentu. Wreszcie motywem najbardziej odległym w planie perspektywnym, choć pełniącym zasadniczą rolę w określaniu statusu przedstawionego zespołu architektonicznego, jest kompleks murów miejskich, z rzędem baszt, a przede wszystkim majestatyczną dwuwieżową bramą miejską, zamykającą prowadzącą na wskroś arterię organizmu miejskiego. Wskazuje ona na fundamentalny aspekt pojmowania miejskiego zorganizowanego osiedla ludzkiego, rządzącego się zbiorem określonych praw – jego granice. A zarazem paradoksalnie obnaża jeszcze jeden istotny wymiar zaprezentowanego widoku, mianowicie brak podobnej granicy od strony błoń ze sceną Narodzin, momentu przejścia i przeciwstawienia dwu opozycyjnych obszarów: miasto – natura (przestrzeń zorganizowana i niezorganizowana, określana prawami i chaotyczna)<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Nie oznacza to oczywiście deprecjonowania roli kościołów, wprost przeciwnie, wzniesienie majestatycznej bryły centralnie położonego kościoła i bogate wyposażenie go należało do elementów ostentacji miejskiej niezależności i doniosłej roli samego ośrodka, jak to pokazują przykłady Lubeki (z kościołem Mariackim, przy marginalizacji zarówno w strukturze miasta, jak i jego widokach roli biskupiej katedry) i Norymbergi (z niemal bliźniaczymi kościołami z wywyższonymi wysmukłymi gotyckimi chórami w obu częściach miasta). Por. rysunek Hansa Wurma z 1520 roku z przedstawieniem Norymbergi i widok Lubeki z 1552 roku, w: W. Braunfels, op. cit., s. 106 i 114.

<sup>95</sup> Por.: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, „Studia Kulturoznawcze” 8, Poznań 1997, s. 17nn.

Zasadniczym elementem konstytuującym charakter przestrzeni miejskiej, w średniowiecznych kategoriach pojęciowych, były jego granice, jasno zakreślane już w momencie fundacji i wyrażające się w materialnej formie mniej lub bardziej rozbudowanych fortyfikacji<sup>96</sup>. Samo wyznaczenie granicy obszaru przeznaczanego pod zabudowę miejską stanowiło najważniejszy moment w zsakralizowanej ceremonii zakładania nowego miasta, dzięki niej bowiem wyodrębniano z nieokreślonego dotąd, chaotycznego terenu obszar rządzący się jasno określonymi w akcie fundacyjnym prawami, o własnej strukturze władzy i zasadach porządkujących normy wszelkich dziedzin życia. W obwodzie murów miejskich jednocześnie wyznaczone zostają miejsca otwarcia na świat zewnętrzny, umożliwiające komunikację, oprawione w formę bramy miejskiej<sup>97</sup>. Jej rozbudowana struktura architektoniczna, obok oczywistej funkcji obronnej przed ingerencją z zewnątrz, pełniła również rolę znaku, uświadamiającego przekraczającemu ją o wyjątkowym statusie przestrzeni, do której przechodzi, a zarazem obligowała go do przestrzegania zasad tutaj obowiązujących; z drugiej strony przestrzegala wychodzącego o niebezpieczeństwie świata nieuporządkowanego, który rozciąga się poza murami. Stąd brama obrazu Weydena, zamykająca odległy kraniec miasta zaakcentowana zostaje majestatyczną, wymowną formą, dostrzegalną nawet z tak odległej perspektywy, jaka przysługuje widzowi. Jej ułożenie na horyzoncie sprawia wrażenie, jakby zamykała ona nie tylko obszar miasta, ale i w ogóle przestrzeń obrazu, a przynajmniej prawej jego partii, z której spojrzenie widza zostaje „porwane” silnym skrótem perspektywicznym drogi przez wnętrze miasta i poprowadzone do tej granicy, otwierającej się dostrzegalnym prześwitem otwartego przejazdu na bezkresny błękit nieba. Jednakże zabieg ten możliwy jest tylko dlatego, że miasto pozbawione zostało muru od strony obserwatora, pozostaje zupełnie otwarte,

<sup>96</sup> Badania nad strukturą miast późnośredniowiecznej Europy zaowocowały niezliczoną ilością rozpraw, analitycznych i syntetycznych; por. np.: D. Nicholas, *The Later Medieval City 1300-1500*, London and New York 1997; G. Duby (red.), *Histoire de la France urbaine*, t. 2, *La ville medievale*, red. J. Le Goff, Paris 1980; E. Isenmann, *Die deutsche Stadt im Spätmittelalter*, Stuttgart 1988; E. Schubert, *Einführung in die Grundprobleme der deutschen Geschichte im Spätmittelalter*, Darmstadt 1992; K. Fröhlich, *Das Verfassungstopographische Bild der mittelalterlichen Stadt*, w: *Die Stadt des Mittelalters. Entstehung und Ausbreitung*, red. C. Haase, Darmstadt 1969; E. Keyser, *Stadtgrundriss als Geschichtsquelle*, w: ibidem. Szczególną uwagę systemowi obronnemu miast średniowiecznych poświęca praca J. Heers (red.), *Fortifications, portes de villes, places publiques dans la monde mediterraneen*, Paris 1985.

<sup>97</sup> U. Schütte, *Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der frühen Neuzeit*, w: *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, (hrsg. Werner Paravicini), Sigmariningen 1997.

bezbrotne, dostępne bez konieczności „przekraczania” bramy. Pozostała jedynie namiastka fortyfikacji – ceglane mury z krenelazem wokół ogrodu pałacowego i kamienicy, pozwalające domniemywać, gdzie sytuować się winna owa granica. Nieobecność bramy natomiast umożliwiła przejście w bezpośredni kontakt z zewnętrznym światem naturalnym, godząc się jakby na jego potencjalną ingerencję, tak jak swobodnie do miasta wkracza jeździec.

Rodzi się wobec tego pytanie: czy widzowi prezentuje się obraz miasta okaleczonego, niewykończonego, czy też dokonano zabiegu redukcji elementu istotnego w kontekście współczesnych realiów urbanistycznych, by osiągnąć nowe wartości znaczeniowe? Należy wykluczyć zamiar przedstawienia miasta o zniszczonym systemie fortyfikacyjnym, jak również hipotezę, jakoby miasto prezentowało stadium budowy, ze względu na ewidentny brak jakichkolwiek śladów, mogących sugerować miejsce przyszłej bramy miejskiej lub ją tymczasowo zastępować<sup>98</sup>. Taką ostentacyjną redukcję może tłumaczyć jedynie zabieg przeniesienia miasta do wymiaru symbolu, jako nośnik określonych treści wiążących się z wymową dzieła. Miasto zdaje się otwierać na wydarzenia pierwszoplanowej sceny, nie pozostaje wobec nich wyizolowane, obojętne, co więcej swym otwarciem na błonia w jakimś sensie przyjmuje je do siebie (choć biblijne Betlejem Świętej Rodziny nie przyjęło, stąd lokalizacja miejsca narodzin na przedmiejskich błoniach; miasto tym samym funkcjonuje w porządku obrazowym w dwuwymiarowej, ambiwalentnej roli historycznego – ikonograficznego – ośrodka wykluczającego Świętą Rodzinę ze swego obszaru oraz wizerunku współczesnego, otwartego, „przyjaznego” organizmu miejskiego, który zaznacza swą obecność tuż przy scenie narodzin Zbawiciela). Z drugiej strony odsłonięte miasto, jakby po podniesieniu kurtyny, prezentuje się wobec widza, w całym swym uporządkowaniu, bez ograniczeń pozwala obserwować jego reprezentacyjną część. Ten niezwykle sposób ekspozycji z pewnością czytelny był dla współczesnego odbiorcy, dla którego zupełnie obce i niedopuszczalne było funkcjonowanie miasta bez zabezpieczającego je pierścienia murów. Tymczasem zadanie tego miasta polega, podobnie jak w przypadku donatora, na zaprezentowaniu się, by tak utrwalić się w akcie wiecznej współobecności przy Chrystusie<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Ewentualne upatrywanie takiego wyjaśnienia przyjętej strategii prezentacji miasta można by oprzeć na historycznym fakcie wznoszenia, w czasie zbliżonym do powstania obrazu, Middelburga, miasta, z którym związane na stałe obraz Rogiera van der Weyden.

<sup>99</sup> Wreszcie wyjątkowy charakter miasta eksponuje zachowanie przedstawionych węg postaci i ich wzajemne relacje – mieszkańców lub przybyszów. Wzdłuż zadbanej, czystej i szerokiej ulicy przechadzają się nieliczne osoby, często w parach, w dość regularnych odstępach, pomiędzy nimi zaś pojawiają się jeźdźcy, przemierzający miejscowość w równie powolnym tempie. Uporządkowany, leniwy ruch zasugerowany przez takie rozmieszczenie



Tryptyk Bladelina, oprócz osobliwego widoku Middelburga, prezentuje jednak widzowi obraz alternatywny – widok miasta z prawego skrzydła – wprowadzając wymiar swoistej polemiki wewnątrzobrazowej. Gród założony na stoku wysokiego wzgórza, ilustrujący, zgodnie z wymogami narracji, Jerozolimę, przedstawia odmienny, tym razem konwencjonalny sposób postrzegania miasta<sup>100</sup>. Na pierwszy plan wysuwają się potężne, wysokie mury miejskie, ufortyfikowane gęstym rytmem baszt i wież strzegących dostępu do bram. Zza tej nieprzekraczalnej kurtyny wyzierają szczyty i dachy kamienic, bryły kościołów i ich wieże o zróżnicowanej wysokości i walorach architektonicznych, potencjalnie odpowiadające hierarchii kościołów miejskich, budując wrażenie gęstej zabudowy i złożonej struktury tego stołecznego ośrodka. Jego prestiż wzmacnia sprzężona z nim masywna twierdza wzniesiona na szczycie wzgórza, ze barierą wyeksponowanych elementów obronnych, pozwalająca się zinterpretować w języku form architektonicznych, jako ośrodek władzy<sup>101</sup>. Uwagę przyciąga precyzyjnie zaobserwowany system fortyfikacyjny, szczególnie zaakcentowany wokół bram, zarówno zamkowej ze stromym podjazdem, jak i miejskiej, wykorzystującej strategiczne znaczenie rzeki przepływającej u stóp wzniesienia, nad którą przerzucony zostaje drewniany most, z dwoma przęsłami kamiennymi, o zapewne zwodzonej jezdni, poprzedzającymi potężną, zdwojoną wieżę. Zespół form architektonicznych, budujący prestiż miasta, a może i ulokowanego tam ośrodka władzy, oprócz tego, że

przechodniów, nadaje wnętrzu miasta swoisty zrównoważony rytm, współgrający z rytmem fasad mieszczkańskich kamienic, wywołujący u obserwatora wrażenie skrajnego wyciszenia i harmonii, jakby świąteczności wypełniającej miejską przestrzeń. Nie ma tutaj nic z gospodarczego, codziennego życia miasta, jakie znamy z przekazów pisanych, a przede wszystkim współczesnych przekazów ikonograficznych. Wyciszenie i „sterylność” miasta Weydena stawia je na przeciwnym biegunie wobec miejskich obrazów Roberta Campina, mniej precyzyjnych w wykończeniu detalu, ale za to bardziej dynamicznych sugestywnych w zapośredniczaniu jego specyfiki. Sklepy (lady) są głucho zamknięte, jakaś kobieta wygląda jedynie z progu mieszkania, a obok mężczyzna przesiaduje na ławce przed fasadą sąsiedniej kamienicy. Nie nawiązuje jednak żadnego kontaktu z otoczeniem, zresztą tak jak i pozostali uczestnicy owego „dziwnego” życia miejskiego. Jedyny wyjątek stanowią dwaj mężczyźni na najbliższym planie, jeden scharakteryzowany jako właściciel kamienicy, wychodzący na próg swego domu ku przybyszowi, który stojąc przed schodami zwraca uwagę wyciągniętą lewą ręką na to, co dzieje się w głębi ulicy. Obaj, podobnie jak i pozostali mieszkańcy, odziani są w odświętne szaty. W ten sposób wykreowany obraz wyciszzonego, uporządkowanego i gwarantującego bezpieczeństwo, a więc idealnego miasta, doskonale współbrzmi z charakterem skupienia i adoracji całej tablicy, a tym samym jeszcze wyrazściej przenosi wyobrażenie do wymiaru symbolu, znaku.

<sup>100</sup> Z perspektywy poczynionych powyżej ustaleń, jak i praktyki ikonograficznej należałoby go określić jako „prawidłowy”, w przeciwieństwie do osobliwości widoku z tablicy środkowej.

<sup>101</sup> Por.: A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich, München 1976; C. Haase, *Stadt als Festung, w: Die Stadt des Mittelalters. Entstehung und Ausbreitung*, op.cit.

współbrzmii z władczym charakterem bohaterów sceny prawego skrzydła („Trzej Królowie”), w pierwszym rzędzie kontrastuje z układem form eksponowanych w widoku miasta Bladelina. Ten ostatni odsuwa fortyfikacje na plan dalszy, polega na partnerskim niemal zestawieniu pałacu i kamienicy, a właściwie ich zróżnicowanego szeregu, „nie obawiając się” ani kontaktu z łąką Narodzin i adoracji, ani ingerencji spojrzenia widza, zapraszanego wprost do wnikięcia w strukturę miejskiej tkanki, środowiska macierzystego dla obrazu i dla widza (mieszkańca miasta)<sup>102</sup>.

Oba ośrodki zostają szczególnie wyraziście scharakteryzowane poprzez system relacji dostrzegalnych w analizie płaszczyznowej. Miasto fundatora zostaje bezpośrednio wpisane w wiążący kompozycję trzech pól układ zbiegających się linii-konturów (*Bildmuster*), wzmagających skupienie na centralnej postaci Marii i Dzieciątka. Na prawym skrzydle, jak wynika z powyższej analizy, linia ta przebiega poprzez postaci Królów, integrując ich w pewnym sensie ze sceną adoracji; ostentacyjnie poza tą linią pozostaje odległe miasto na wzgórzu, dodatkowo „odcięte” okrażającą je od dołu wstęgą rzeki. Jawi się ono jako miasto odległe, wyrzucone poza krąg świadków Narodzin, zepchnięte na sam skraj pola obrazowego, miasto króla Heroda – negatywnie pojętej władzy. Tę charakterystykę dopełnia grupa, pozornie przypadkowa i mało znacząca, gromadzących się nad nim ciemniejących chmur, podczas gdy poza tym na nieboskłonie panuje nieskazitelny błękit.

## CZŁOWIEK I JEGO MEMORIUM

Niełatwym zadaniem, przed którym obraz stawia widza, jest podjęcie próby rekonstrukcji intencji przyświecającej wyrazistemu związaniu donatora (samego w wyjątkowo uprzywilejowanej pozycji) i otwierającego się ponad nim widoku miasta. Zgodnie z wszelkimi przesłankami historycznej tradycji związanej z obrazem, można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że klęcząca postać dworskiego adoranta to portret Pietera Bladelina, burgundzkiego ministra finansów i majordomusa Filipa Dobrego, w okresie szczytowego rozwoju księstwa. Bladelin cieszył się opi-

<sup>102</sup> Miasto właściwie na wielu płaszczyznach stanowi macierzyste środowisko obrazu. Jego twórca jest malarzem przede wszystkim miejskim (Brukseli), z warsztatem zlokalizowanym w mieście. Zleceniodawca pochodzi z miasta (Brugii) i też miasto ma być miejscem eksponowania obrazu (zapewne w jego brugijskiej, bądź już middelburskiej rezydencji). W tym okresie taka kumulacja nie jest jeszcze czymś oczywistym, kiedy wielu artystów (zwłaszcza miniaturzystów) pracuje wyłącznie na dworze książęcym, a zleceniodawcy należą do ziemskiej arystokracji, rezydującej przede wszystkim w rodowych siedzibach pozamiejskich.

nią jednego z najbardziej godnych i nobliwych obywateli Burgundii. Georges Chastelain, dworski kronikarz, z pełnym szacunkiem i uznaniem podnosząc jego zalety, jako człowieka tak zaradnego i pilnego, wzorcowego zarówno pod względem osobowości, jak i moralności, wskazywał jednocześnie na jego niskie pochodzenie społeczne<sup>103</sup>. Podczas gdy ojciec Bladlina, Pieter de Leestmaker, był tylko brugijskim farbciarzem, wiodąc zwykle życie przeciętnego mieszczanina, jego syn, dzięki talentom i zaletom osobistym potrafił wydzwignąć się na szczyty godności państwowych. Jako najbogatszy i najpotężniejszy obywatel hrabstwa Flandrii, nie rezygnował ze swego, dostrzeganego przez współczesnych zaangażowania religijnego, świadomie pielęgnowanej duchowości, na której piętno wywarły idee *devotio moderna*. Doskonałym dokumentem odzwierciedlającym profil jego pobożności jest testament sporządzony na trzy tygodnie przed śmiercią w 1472 roku, w którym zamieszcza między innymi obszerny akapit *ekspilicite* formułujący osobiście pojęty kult Najświętszego Sakramentu, jako jedyne „dostrzegalnego cielesnymi oczami” znaku obecności Boga wśród ludzi<sup>104</sup>. Bladelin nie zaniedbywał też, powszechnej dla ludzi późnego średniowiecza, aktywności na polu, które dziś nazwalibyśmy socjalnym lub charytatywnym, wówczas wiązało się raczej z potrzebami życia duchowego, gromadzeniem zasług „dobrych dzieł”, jako przyczynek do szczęśliwego życia wiecznego<sup>105</sup>. Finansował między innymi

<sup>103</sup> Wspomniany kronikarz Georges Chastelain uznaje Bladelina przede wszystkim za prawdziwego eksperta w sprawach gospodarczych, co rozpoznaje po tym właśnie, że za własne pieniądze *une bonne ville sienne* zbudował. Miał wielkie bogactwo i rozum, i najwyższe uznanie (*crédence*), czego inni mu zazdrościli, zaufanie i autorytet u księcia; ogólnie charakteryzując: *belle personne et de belles mésurs* wywierający wielkie wrażenie, i z lamującym się głosem, nieco przypominającym kobiecy. Podaję za: H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115.

<sup>104</sup> W testamencie zawiera ustęp, opatrzone teologicznym komentarzem, o donacji dla prezbiterium kościoła Middelburskiego wiecznej lampki, z zapaloną świecą *dach ende nacht eewelic ende ernelic gheduerende*; podaję za: B. Rothstein, op. cit., s. 53.

<sup>105</sup> Współczesne Bladelinowi kategorie określające „warunki” dostępności zbawienia po śmierci doskonale odzwierciedla fundamentalna rozprawa Jakoba von Paradis: „W późnym średniowieczu myślenie w kategoriach zasług było bardziej rozpowszechnione niż w innych okresach. W porównaniu z Ojcami Kościoła skonkretyzowała się trudna droga do wiecznej szczęśliwości. (...) Podręcznikiem, który traktuje o wszystkich możliwych problemach biednych dusz w czyścisku, jest traktat *De apparationibus animarum, O objawianiu się dusz*, Jacoba von Paradis (1381-1461). (...)”. U Jacoba von Paradis otwierają się przed umierającym, zanim będzie on mógł wejść do nieba, naprawdę straszne widoki czyściska. Żał za grzechy skutkuje przebaczeniem, ale musi zostać dopełniona odpowiednia ilość pokuty. Wszystkich tych, którzy „nit gnüg getan volkomelich”, a więc ci, którzy podczas swojego życia nie spełnili stosownej liczby dobrych uczynków, oczekuje w czyścisku odpowiedni okres wypełniony mękami. „Dotyczą tego wszelkie męczarnie, jakie może cierpieć człowiek”. Kto by doświadczył tej katuszy, wolałby cierpieć wszystkie zebrane męki tego świata od Adama do ostatniego człowieka, niż spędzić jeszcze jeden dzień w czyścisku. Jacob von Paradis zalecał, aby już na ziemi spełniać dobre dzieła, ponieważ są one mniej męczące niż cierpienia

budowę tam i wałów tworząc poldery, zabezpieczające kolejne obszary przed powodzią (jeden z nich nosi nawet jego imię)<sup>106</sup>. Głównym jednak polem tejże aktywności stało się ufundowane przezeń wyłącznie z własnych środków miasto, Middelburg<sup>107</sup>. Zaplanowane, wytyczone i zrealizowane w ciągu kilkunastu zaledwie lat przedsięwzięcie nie ograniczyło się jedynie do wyposażenia miasta w podstawowe budynki komunalne, szpital, kościół, pierścień murów i bram oraz usytuowania tam własnej rezydencji. Równolegle Bladelin zadbał o zapewnienie niezbędnego dla funkcjonowania organizmu miejskiego poziomu populacyjnego. Podjął wysiłek zabezpieczenia schronienia dla bezdomnych, co poskutkowało szybkim napływem ludności, traktującej nowo erygowane miasto jak miejsce bezpiecznego azylu. Założycielowi sprzyjała także aktualna sytuacja polityczna, którą potrafił wykorzystać dla swej idei. Ciesząc się nieograniczonym zaufaniem Filipa Dobrego, otrzymał pozwolenie na udzielenie schronienia uciekinierom z nieodległego Dinant, miasta zbuntowanego przeciwko księciu, za co zostało przez niego zdobyte i „obrócone w proch”. Humanitarne zachowanie Bladelina nie było jednak pozbawione zmysłu ekonomicznego – większość przyjętych obywateli spalonego ośrodka to tamtejsi wykwalifikowani rzemieślnicy – odlewnicy mosiądzu – którzy zapoczątkowali przemysłowy rozwój swego nowego miasta<sup>108</sup>.

Prawdopodobnie Pieter Bladelin w zasadniczym stopniu zdecydował także o „programie” wybudowanego w ciągu zaledwie 7 lat middelburskiego kościoła parafialnego, jednego z najważniejszych obiektów, w reli-

---

czyścicowe (...). Środki pomocy dzielą się na środki materialne (opłacenie mszy za dusze, pielgrzymki wstawiennicze za kogoś itd.) i na środki umartwienia lub czasowej przemiany (posty, modlitwy, pielgrzymki). Widoczną niesprawiedliwość, że człowiek bogaty może uczynić znacznie więcej dla swojej duszy i swoich przyjaciół niż biedny, odrzuca Jacob von Paradis za pomocą argumentu, że środki użyte przez bogatego i tak stają się też korzyścią biednego (...). Budowa nowego kościoła i jego wyposażenie w obrazy wzajemnie się warunkowały. A więc gdy dla pomnożenia nabożeństwa wzniesiony został nowy kościół lub kaplica, to pociągało to za sobą także wykonanie nowych retabulów ołtarzowych i innych elementów wyposażenia. Mogą one zostać sfinansowane przez wewnątrzkościelną fundację budowlaną lub przez ofiary prywatne”. Ch. Göttler, P. Jezler, *Zamieranie czyścica i zalamanie się zamówień na sztukę sakralną*, (w:) C. Wohmen, Th. Stenberg, (...) *kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Echter 1987, s. 121-124 (tłum. M.G.).

<sup>106</sup> Por. H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115.

<sup>107</sup> Nadanie przez niego miastu nazwy upamiętniającej poprzednich właścicieli gruntu – klasztoru cystersów z Zelandii, może być również przesłanką do rekonstrukcji osobowości Bladelina, świadczyć o zachowaniu daleko idącej skromności (i/lub szacunku dla starego zgromadzenia zakonnego) przy jednoczesnej manifestacji własnej pozycji, jaką było samo przedsięwzięcie fundacji miasta.

<sup>108</sup> Zaliczenie fundacji miasta i zabezpieczenie swego rodzaju bezpieczeństwa socjalnego do tzw. „dobrych dzieł”, pozwalających mieć nadzieję na pewniejszy udział w Odkupieniu, stawia w jaśniejszym świetle wprowadzenie motywu miasta wraz z donatorem do obrazu.

gijnej i prawnej perspektywie kształtowania samodzielności i tożsamości miejskiego ośrodka<sup>109</sup>. Nieprzypadkowo wezwanie Apostołów św. św. Piotra i Pawła nawiązuje do imienia fundatora, a zarazem dumnie odwołuje się do tych, którzy położyli fundamenty Kościoła, jednocześnie akcentując jego uniwersalny (misyjny) wymiar<sup>110</sup>. W świątyni, oprócz ołtarza głównego, Bladelin erygował pięć ołtarzy bocznych, składających się na przemyślną dewocyjną koncepcję uczczenia świętych, z rozmaitych powodów bliskich jemu i jego żonie<sup>111</sup>. Wreszcie centralny miejski kościół został zaplanowany jako wzniosła kaplica grobowa – to w nim, w prezbiterium, w punkcie najbardziej prestiżowym, ze względu na bliskość głównego ołtarza – miejsca codziennie składanej ofiary eucharystycznej, przewidział lokalizację swego spoczynku<sup>112</sup>. We wspomnianym testamencie wyraził wolę pochowania go w przygotowanym tam grobowcu; wcześniej jednak jego zwłoki miały zostać przeniesione do kościoła stosowną trasą poprzez miasto, w procesji czterdziestu mężczyzn z pochodniami, którzy rekrutować się mieli z middelburskich biedaków, odpowiednio za swą posługę opłaconych<sup>113</sup>. Kościół miał pozostać przybrany w żałobną czerń przez trzydzieści dni. Zaordynował również coroczne uroczyste wspomnienie jego

<sup>109</sup> Znane są również przypadki miast, które na skutek splotu rozmaitych okoliczności w momencie nowej lokacji, zwykle polegającej na zmianie położenia, nie uzyskiwały prawa do budowy własnego kościoła. Tym samym wolność miasta znacznie ograniczał brak niezależności w ramach struktury kościelnej. Obywatele takich miast zmuszeni byli do korzystania z parafii leżącej poza murami (wiejskiej lub klasztornej), co nie ograniczało się tylko do zwykłych praktyk religijnych, ale przede wszystkim wiązało się z dopełnieniem koniecznych rytuałów, także o wymiarze administracyjnych, jak chrzest („zgłoszenie” urodzin) czy zawarcie związku małżeńskiego. Por.: W. Braunfels, op. cit., s. 101-129.

<sup>110</sup> Św. Piotr jest patronem zarówno Bladelina, jak i jego ojca. Jednocześnie, jak sugeruje Blum, wybranie św. Pawła na współpatrona middelburskiej świątyni wskazuje jednoznacznie na zamiar odwołania się przez fundatora do misji Kościoła Powszechnego symbolizowanej przez obu apostołów (zgodnie z tradycyjną wykładnią, pierwszy z nich skierował Dobrą Nowinę do Żydów, drugi zaś rozprzestrzenił wśród wszelkich innych ludów). Tym samym autorka znajduje tutaj nawiązanie do przewodniej idei Ołtarza Narodzin – wielokrotnie powtórnego zwiastowania, które tym samym urastałoby do swego rodzaju idei przewodniej religijnej charakterystyki Bladelina; S. N. Blum, op. cit., s. 26.

<sup>111</sup> Wezwania i program ołtarzy: zob. przyp. 34.

<sup>112</sup> Grobowiec umieszczony został w niszy po północnej stronie ołtarza. Towarzyszy mu tarcza z herbem Bladelina oraz monogram PB. Istnieje także przypuszczenie, że pierwotnie tumba mogła być wyposażona w figurę fundatora kościoła, lub nawet wzniesiony osobno pomnik na osi samego głównego ołtarza.

O uznaniu dla zasług Bladelina może świadczyć postawa obywateli miasta, którzy podczas ikonoklastycznej okupacji kościoła zniszczyli całe wyposażenie oprócz jego grobowca (podaję za: S. N. Blum, op. cit., s. 26).

<sup>113</sup> Przeznaczył też określoną sumę pieniędzy, które miały być przydzielane każdemu biedakowi, który przyjdzie na jego pogrzeb.

śmierci, któremu towarzyszyć winno rozdawanie pieniędzy między ubogich<sup>114</sup>.

Istnieje jeszcze jedno źródło naświetlające bogatą sylwetkę Pietera Bladelina. Klęcząca postać w czerń odzianego mężczyzny z berlińskiego ołtarza jest jedynym znanym portretem tego burgundzkiego dworzanina, finansisty i mieszczanina zarazem. Jego przekonującą identyfikację, opartą na wspomnianej wyżej lokalnej i „rodzinnej” tradycji, zdaje się potwierdzać jeszcze jeden czynnik – z figury emanuje podobna ambiwalencja, jaka wylania się z biografii fundatora Middelburga – pobożnego i skromnego człowieka, potrafiącego zrobić świadomy i ostentacyjny użytek z posiadanych środków i piastowanych najwyższych urzędów. Podobnie też dzieje się na berlińskim obrazie. Weydenowski tryptyk to pierwsze dzieło, gdzie artysta i zleceniodawca w tak drastyczny sposób pozwolili sobie na naruszenie dotychczas obowiązujących reguł kompozycyjnych. Określały one relacje wyobrażanych scen biblijnych bądź przedstawień świętych i dążących do wpisania się w nie współczesnych osób, zleceniodawców i ich rodzin. Zazwyczaj zabieg ten ograniczał się jedynie do zaznaczenia swej obecności, przy znacząco zredukowanych proporcjach figur donatorów, lub nawet umieszczeniu ich na zewnętrznych polach skrzydeł, w roli kontemplujących z dystansu główną scenę, zwykle przy pośredniczącej obecności świętego patrona. Tymczasem tu postać zleceniodawcy, żyjącego człowieka, wchodzi bezpośrednio „w akcję”, w kadr Świętej Rodziny, współkonstruując go jako integralny partner w geometrycznej triadzie otaczającej Chrystusa.

Za jedyne protoplastę w takim „partnerskim” zdefiniowaniu relacji wewnątrzobrazowych można jedynie uznać innego dostojnika dworu burgundzkiego, jeszcze wyżej postawionego w jego hierarchii, kanclerza Nicolasa Rolin. W przytoczonym już słynnym obrazie Jana van Eycka sportretowany człowiek przebywa w bezpośredniej „obecności” Madonny z Dzieciątkiem, w bardzo intymnym akcie kontemplacji. Pomędzy postacie należące do różnych porządków wprowadzony zostaje jednak trzeci element, o zasadniczym znaczeniu dla intencjonalnej lektury obrazu, prosty kształt klęcznika, który jako „narzędzie” implikujące stan modlitewny (a tu jej wyższy stopień: imaginację czy duchowe zjednoczenie z przedmiotem kontemplacji) tłumaczy zaskakujące zestawienie. W taki element nie został wyposażony adorant z ołtarza Weydena. Na wyeksponowanej scenie pierwszego planu odgrywa rolę równoprawnego „partnera” aktu adoracji; jego współobecność w biblijnej scenie nie zostaje w żaden wyrazisty sposób zakwestionowana czy zdystansowana, co więcej, w porządku kompozycyjnym urasta do jednego z jej filarów, stanowiących o jej dosko-

<sup>114</sup> Jak napisała w 1969 roku S. N. Blum: *His anniversary is still celebrated by the faithful citizens of Middelburg*; idem, op. cit., s. 27.

nałej symetrii i wyważeniu. Jedynie drobne „punkty” osiągalne w finezyjnym języku malarskim Weydena wskazują na zderzenie w obrazie dwóch porządków: boskiego, nadprzyrodzonego i historycznego zarazem oraz ziemskiego, świeckiego i „współczesnego” (z perspektywy pierwotnego widza). W tym pierwszym, skupionym wokół symbolicznej szopki-kapliczki („nierzeczywistej” ze względu na proporcje), sytuują się wyłącznie uczestnicy aktu Narodzin, których obecność legitymizuje przekaz ewangeliczny, a więc spełniają wymogi swego rodzaju obrazowej rekonstrukcji wydarzenia mającego miejsce w przeszłości. Jednak do pełnego odtworzenia warunków towarzyszących rzeczywistym Narodzinom, a więc uhistorycznienia sceny, w dziele nie dochodzi. Przyjście na świat Zbawiciela (Wcielenie) poddane tu zostaje raczej zabiegowi odwrotnemu, dehistoryzacji; jako jedna z fundamentalnych odśłon chrześcijańskiej koncepcji odkupienia uzyskuje ponadczasową aktualność i obecność w religijnej refleksji wiernych. W staniej takiej duchowej kontemplacji zatopiony wydaje się donator. Tu znajduje wyjaśnienie jego diagonalne zorientowanie i tym samym nieznaczące „rozminięcie” z leżącym Dzieciątkiem, wyizolowanie z „obszaru” szopki, które próbuje przezwyciężyć wyrazistym ukierunkowaniem, determinacją przybliżenia się, wyrażoną w „ostrzu” złożonych rąk, podczas gdy pochylenie głowy i przymknięcie powiek sugerują, że chodzi tu o wizualizację wewnętrznego dążenia do osiągnięcia duchowego zjednoczenia z przedmiotem kontemplacji i wizji, dostępnej w zobrazowanej formie także dla widza<sup>115</sup>. Imaginacja Bladelina nie pozostaje w próżni, zostaje wpisana w jego „wymiar”, współczesnego mu otoczenia, „tu i teraz” klęczącego na łące, fragmencie pagórkowatego krajobrazu, bez zastrzeżeń wiążanego przez wszystkich badaczy z charakterystycznym flamandzkim ukształtowaniem terenu.

Tuż nad jego głową otwiera się widok uporządkowanego, spokojnego miasta. Zgodnie z tradycją ikonograficzną w sąsiedztwie donatora należałoby się spodziewać atrybuującego go elementu, najczęściej tarczy herbowej. W tym przypadku tak śmiało zintegrowanego ze świętą sceną dostojnika, zuchwale przekraczającego konwenanse, zastępuje ją wycinek miejskiej tkanki. Jakby człowiek bezkompromisowo dążący do sportretowania się w akcie metafizycznego zespolenia z bóstwem przeniósł do obrazu życiową determinację do zaznaczenia swego miejsca w świadomości współczesnych i potomnych. Pieter Bladelin osiągnął w krótkim czasie największe zaszczyty i zgromadził majątek tylko dzięki nieprzeciętnym

<sup>115</sup> Właściwy wymiar zabiegu uwewnętrznienia wizji donatora i uzewnętrznienia jej dla stojącego przed obrazem widza może dodatkowo sprecyzować określenie właściwego adresata tej sceny, zaplanowanego odbiorcy; najprawdopodobniej, przynajmniej w pierwszym okresie, był nim sam Bladelin. Tym samym relacja kontemplacji, imaginacji i konkretyzacji widzenia uzyskuje zdwojony stopień komplikacji poziomów nakładających się w procesie recepcji.

zdolnościom i talentowi dyplomatycznemu, jednak jako przedstawiciel niższego społecznie stanu mieszczańskiego, nie legitymizował się odpowiadającymi jego znaczeniu politycznemu rodowymi posiadłościami ziemskimi, jak arystokratyczni partnerzy z dworskiego otoczenia Filipa Dobrego. Bladelin znalazł jednak finezyjne rozwiązanie tej sytuacji. Poprzez fundację miasta, zachowując, a właściwie wynosząc do zaszczytnej godności swą mieszczańską tożsamość, wkroczył na teren zarezerwowany dla szlacheckich posiadaczy ziemskich; nie posiadając żadnej ziemi, zbudował sobie taką posiadłość, jakiej wcześniej nie było na mapie<sup>116</sup>. W tym kontekście towarzyszące mu obrazowe miasto urasta do wymiaru ostentacyjnego znaku, ucieleśniającego ambicje i dokonania nowego „miejskiego arystokraty”<sup>117</sup>.

Tym samym jeszcze ściślej konkretyzuje się więź pomiędzy klęczącym przed Dzieciątkiem adoratorem a pojawiającym się za nim miastem. W pewnym sensie wolno mówić w tym kontekście o jego roli zbliżonej do funkcji atrybutu, motywu deskryptywnie związanego z postacią, a zarazem wyposażonego w pełni „logiczne” wyjaśnienie swej obecności w obrazie, wedle prymarnej dla mistrzów *nowej sztuki* niderlandzkiej zasady realności warunków koegzystencji przedstawianych elementów obrazowych (tutaj uzyskanej poprzez wpisanie miasta w pejzaż i „usprawiedliwienie” jego obecności w scenie Narodzenia potencjalnym – lub oficjalnym – podjęciem roli judejskiego Betlejem). Taki zabieg – równoczesnego funkcjonowania na dwóch poziomach znaczeniowych – znajduje zastosowanie w dziełach wczesnoniderlandzkich, zwykle w celu atrybuowania świętych lub akcentowania ich miejsca w kompozycji<sup>118</sup>. Wyjątkowość ołtarza Weydena polega jednak na tym, że mamy do czynienia z postacią nie świętego, ale współcześnie żyjącego i zlecającego tę pracę dostojnika. Za odczytaniem intencji widoku jako znaku przemawia też jego dość autonomiczny sposób egzystowania w otaczającej go przestrzeni (osadzenie w zaskakującym „topograficznie” zaniżeniu terenu, własny system perspektywiczny, wreszcie brak pierścienia murów, bramy i zwyczajowych zabudowań przedmieść). Uderza wreszcie zbieżność, jaka uwidacznia się na płaszczyźnie między wyprostowaną postacią Bladelina i idealnie równolegle wyrastającą nad nim pionową budowlą wieży. Zamiast herbu „sta-

<sup>116</sup> H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115.

<sup>117</sup> *Rogier hat hier mit feinem Gespür die gesellschaftliche Präntention eines Newcomers genau getroffen* (H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115-116. Ta obrazowa manifestacja nie musi przesądzać o bezpośredniej relacji widoku urbanistycznego zawartego w ołtarzu i rzeczywistego miasta – Middelburga.

<sup>118</sup> Np. w obrazie przypisywanym Janowi van Eyckowi i Petrusowi Christusowi zw. *Madonna z Kartuzami świętymi* (Nowy Jork) wieża, jako jeden z elementów miejskiego pejzażu za loggia, staje się, dzięki zbieżności położenia na płaszczyźnie, atrybutem św. Barbary. Inny znany przykład zawiera *Madonna przy kominku* (Londyn) Roberta Campina, gdzie przesłona kominkowa zdaje się „zastępować” aureolę wokół głowy Madonny.

wia” więc za swoimi plecami miasto, które właściwe do niego nie należało, a jednak wprowadza je triumfalnie, splatając najpobożniejszą pokorę i światową dumę<sup>119</sup>. Miasto uzyskuje nowy status, przestaje być tylko Betlejem, w pierwszym rzędzie przyjmuje rolę reprezentacji człowieka wyznającego swą wiarę i nadzieję Odkupienia, potężnego ministra burgundzkich finansów, Pietera Bladelina, założyciela i opiekuna nowego miasta. Czy wobec tego ukazujący się nad nim prospekt, sam w sobie zaranżowany w przemyślny sposób autoprezentacji, należy utożsamiać z flamandzkim Middelburgiem?

Właściwe prace nad budową miasta rozpoczynają się wraz z podjęciem prac nad pałacem fundatora w 1448 roku, by zakończyć się w połowie lat 60. otoczeniem jego granic pasem fortyfikacji. Stąd większość badaczy obrazu przesuwająca jego powstanie na lata tuż po połowie wieku, tak aby uprawdopodobnić zaczerpnięcie przez artystę choć częściowych inspiracji faktyczną strukturą i zabudową Middelburga w konstruowaniu obrazowego widoku. Tym bardziej że dopiero w 1452 roku ruszyły prace nad kościołem, co mogło wiązać się z jednoczesnym zleceniem wykonania do niego ołtarza przez prestiżowego malarza dworskiego. Tymczasem pierwszym ukończonym obiektem jest rezydencja Bladelina (jak zanotował kronikarz Georges Chastellein: *prachtige burcht*), do której przeprowadza się już jesienią 1450 roku<sup>120</sup>, więc w takim przypadku nie mogłoby być mowy o „projekcyjnym”, „proleptycznym” (jak sugerował Panofsky) wymiarze pałacu obrazowego, co miało wyjaśniać jego archaizowane formy stylistyczne. To samo dotyczy całego miasta (choć nie archaizowanego), którego widoczny układ, według ustaleń Elisabeth Dhanens, nie zgadza się z faktycznymi planami pierwotnego Middelburga<sup>121</sup>. Te wszystkie czynniki, poparte przede wszystkim analizą ewolucji stylistycznej warsztatu Rogiera van der Weyden, skłaniają do nieco wcześniejszego datowania, zgodnie z zaproponowaną przez Markham Schulz datą ok. 1445 roku. Zlecenie to można potraktować jako naturalną konsekwencję wydarzeń z biografii Bladelina; jako szybko awansujący dostojnik dworski, piastujący najwyższe urzędy państwowe, uzyskiwał wraz z ołtarzem kolejny atrybut odpowiadający i potwierdzający jego nową pozycję – obrazową reprezentację w godnej oprawie scenerii religijnej, wykonaną ręką najlepszego współczesnego artysty – dworskiego malarza Rogiera z Brugii<sup>122</sup>. W poło-

<sup>119</sup> Bladelin mimo fundacji miasta z własnych środków nie zachował nad nim władzy zwierzchniej, lecz wyposażył w swobody, pozwalające na jego dynamiczny rozwój.

<sup>120</sup> E. Z. Gabriëlle Claeys, op. cit., s. 20.

<sup>121</sup> E. Dhanens, *Nieuwe gegevens*, op. cit.

<sup>122</sup> Rogier van der Weyden bardzo wcześnie, obok podejmowania zleceń mieszczańskich, uzyskuje status malarza dworskiego, realizuje rozmaite prace na zamówienie samego księcia Burgundii (jak książkowe ilustracje, np. w *Chroniques de Hainaut*) a także wysokich dostojników państwa, jak wszechpotężny kanclerz Nicolas Rolin (tryptyk *Sąd*

wie lat 40. jego wysoka pozycja na dworze wydaje się na tyle ugruntowana (mimo że pojawił się tam zaledwie pięć lat wcześniej), że zdecydował się na realizację tego zadania i powierzył je renomowanemu malarzowi, jak należy wnosić po innowacyjnej kompozycji w wymiarze teologicznym i malarskim, zachowując decydujący wpływ na jego generalną koncepcję, jak i szczegółowe rozwiązania. Jednym z nich wydaje się widok miasta. Wtedy bowiem Pieter Bladelin powziął już ideę budowy Middelburga, na zakupionej w tym celu rok wcześniej ziemi; z pewnością nie podchodził też do realizacji tak imponującego i rozległego zadania, jak organizacja nowego organizmu miejskiego na zupełnie surowym terenie, bez jednoczesnego podjęcia precyzujących je planów. Najbardziej ostentacyjne dzieło życia, do którego, jak świadczą o tym dokumenty, przystąpił z pełnym zaangażowaniem w sposób nadzwyczaj przemyślany i kompetentny, a jego realizacja zajęła mu najbliższe 20 lat, mogło już głęboko tkwić w jego świadomości w momencie zamawiania tryptyku u mistrza Rogiera.

## MIASTO JAKO REPREZENTACJA

W konsekwencji rodzi się sugestia, że w obrazie zilustrowane zostało raczej wyobrażenie fundatora o przyszłym mieście niż realny portret młodego Middelburga, które można by nazwać miastem idealnym, ujawniającym kategorie, w jakich było ono formułowane w świadomości

---

*Ostatecznego* dla fundowanego przez Rolina szpitala w Beaune, obecnie Musée de l'Hôtel-Dieu, ok. 1443-51). Główną część stanowią jednak realizacje portretowe, jak Antoona Burgundzkiego (syna Filipa Dobrego, ok. 1461-62, Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), także w formie dewocyjnej jak w przypadku dyptyku Laurenta Froimonta (ok. 1463-64, Caen, Musée des Beaux-Arts i Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België). Do grona zamawiających w prestiżowym warsztacie wcześniej dołącza również Pieter Bladelin.

We wczesnym okresie działalności warsztatów niderlandzkich nie zachowały się umowy między artystą a zleceniodawcą, precyzujące charakter zamówienia i warunki odpowiedniego wykonania, jak ma to miejsce we Włoszech. Można jednak przypuszczać, że przywiązywano również tu wielką wagę do jakości, a przede wszystkim bezpośredniego udziału samego mistrza w realizacji dzieła. Mimo braku dokumentu potwierdzającego w tym przypadku taki warunek, praktycznie wszyscy autorzy monografii podkreślają precyzję i bezsprzeczną własnoręczność wykonania ołtarza *Narodzin* przez Weydena. Por.: M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1974; analiza relacji artysty i zleceniodawcy, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska dworu burgundzkiego, jak też współczesnego patrycjatu miejskiego w: M. P. J. Martens, *La Clientèle du peintre*, w: *Le Primitifs flamands et leur temps*, red. B. de Patoul i R. van Schoute, Tournaï 1998, s. 144-179, zwłaszcza s. 149.

XV-wiecznego uczestnika, jednocześnie dworzanina i mieszczanina<sup>123</sup>. Kompletuje je zespół dostrzegalnych, najistotniejszych dla jego funkcjonowania elementów; zestawieniu temu towarzyszą jednak tak sterylne warunki (jednolita, perfekcyjna jakość materialna każdego z budynków – nietkniętych „zębem czasu”, precyzja detalu architektonicznego, nienaruszony porządek ulic), że powstaje wrażenie makiety, raczej modelu niż „żyjącego” miasta. Tak jakby do metafizycznego uczestnictwa w biblijnej scenie Narodzin artysta równolegle włączył jeszcze drugą wizję Bladelina, projekcję idei nowego przedsięwzięcia, kreacji własnego miasta. Dzięki temu zabiegowi, przy wykorzystaniu najnowszych środków wyrazu malarskiego, donator w nowatorski sposób wpisałby się w długą listę średniowiecznych fundatorów, każących się sportretować w scenie prezentacji modelu swego dzieła, zwykle kościoła lub kaplicy służących społeczności wiernych. Tym razem jednak jest to miasto – być może znak nowych czasów i ich systemu wartości, zarazem skali możliwości nowej zamożnej generacji nobilitowanego mieszczaństwa.

Skuteczność przeniesienia widoku miasta z jego pałacem do wymiaru znaku, swego rodzaju tarczy herbowej, potwierdza XVII-wieczna tradycja przechowana przez rodzinę, wedle której miejski prospekt jednoznacznie wiązano z Bladelinem, do tego stopnia, że symboliczny pałac po prawie dwustu latach odczytano – w dziele Sanderusa – jako jego dawną rezydencję middelburską. Tak określona funkcja, wraz z niezupełnie „poprawnym” wpleceniem w strukturę krajobrazową, jego wyobcowaniem, pozwalają zastosować w celu zdefiniowania tego zabiegu pojęcie *mise en abyme*, wyprowadzone przez André Gide’a z heraldyki i odniesione przezeń do malarstwa<sup>124</sup>. Tego rodzaju wyodrębnienie części obrazu, wyraźne wyalienowanie, zwykle za pomocą różnego rodzaju ramy (okna, lustra), najwcześniej pojawia się właśnie w dziełach malarzy niderlandzkich. Zarówno u Jana van Eycka, Hansa Memlinga czy Quentina Massysa funkcję tę pełni lustro, w którego wypukłym zwierciadle odbija się to, co pozornie znajduje się na zewnątrz obrazu, jednocześnie stając się jego częścią i jako swego rodzaju obraz w obrazie wprowadza wyrafinowaną grę między przedstawieniem a widzem<sup>125</sup>. W podobnej roli mógł występo-

<sup>123</sup> W kwestii znaczenia perspektywy „uczestnika” por.: M. Baxandall, *Prawda a inne kultury*, op. cit., s. 115 („Jeśli wszakże nasze własne pojęcia bywają niekiedy uproszczone, sztywne i niedopasowane, obrazy zawsze ujawniają stan wiedzy uczestnika, złożonej, elastycznej i bezpośredniej”).

<sup>124</sup> A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris 1948, podaje za: L. Dällenbach, *La récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977, s. 15.

<sup>125</sup> Zabieg ten zastosowano m.in. w *Zaślubinach Arnolfinich* van Eycka, *Dyptyku Martina van Neuwnhoven* Memlinga, *Bankierze z żoną* Quentina Massysa, a później i *Las Meninas* Velasqueza; krótkie interpretacje tych obrazów w kontekście pojęcia *mise en abyme* przeprowadza L. Dällenbach, op. cit., s. 19-22.

wać także ujęty rama widok z okna, jak w *Madonnie przy kominku* Roberta Campina (London, National Gallery), gdzie pojawia się wspomniane ujęcie współczesnego miasta. Jak słusznie twierdzi Felix Thürlemann, pomysł obrazowy Campina jest pokrewny wspomnianej funkcji lustra<sup>126</sup>. W widoku miasta za oknem zaprojektowany dla obrazu widz dostrzeże właściwie swoje środowisko, w którym dokonuje się recepcja obrazu, przeznaczonego dla mieszczańskiej kamienicy, a więc zachodzi tutaj w pewnym sensie moment odzwierciedlenia świata zewnętrznego w obrazie, w „przestrzeni” za obrazowym oknem, niejako otaczając i uwspółcześniając religijne przedstawienie (umiejscowione *nota bene* w pomieszczeniu scharakteryzowanym według realiów mieszczańskiej izby). W obrazie Rogiera van der Weyden nie pojawia się ani lustro, ani rama okienna – nie pozwalają na to narracyjne wymogi tematu Narodzenia. Jednak osiągnięte subtelnymi środkami wyalienowanie miasta z pejzażu, jakby nałożenie różnych planów, klisz, przybliży jego funkcję do kategorii *mise en abyme*. Przy uwzględnieniu zewnętrznych warunków recepcji wyrazisty wizerunek miasta uzyskuje jeszcze jeden znaczący wymiar: podobnie jak u Campina staje się odniesieniem do środowiska widza, jakby odbiciem miejsca jego codziennej egzystencji, komplementarnego zarazem do sakralnej sceny adoracji. W miejskim tle obrazowym znajdował on refleks znajomych sobie z doświadczenia codziennego elementów środowiska miejskiego, co dodatkowo przybliży mu przedstawione wydarzenie biblijne<sup>127</sup>. Otoczenie go bliską mu tkanką miejską, po raz wtóry wprowadza do odbioru wymiar czasu, tym razem niejako przenosi scenę biblijną do współczesności (w konwencji „wizji”) i w przekonujący sposób (dla miejskiego widza) konkretyzuje je przestrzennie. Zabieg ten dodatkowo usprawiedliwia brak fortyfikacji, skutkujący otwarciem miasta na szopkę Narodzin, ale i na widza, który w momencie oglądu musiał przebywać tam, dokąd przeznaczony był obraz – również wewnątrz miasta.

Za pierwotnie projektowanego prymarnego odbiorcę dzieła należy uznać jego zleceniodawcę, Pietera Bladelina. Tezie, powszechnie podtrzymywanej w literaturze przedmiotu, jakoby obraz przeznaczony był do jednego z ołtarzy kościoła św.św. Piotra i Pawła w Middelburgu, co wyznaczało decydującą przesłankę dla określania czasu jego powstania, przeczy

<sup>126</sup> F. Thürlemann, *Abschied von der Ikone: Das Bildkonzept Robert Campins und seine Rezeption in Malerei und Kunstgeschichte*, (w:) *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, (Hg.) G. Schröder, B. Casin, G. Febel und M. Nancy, München: Fink 1997 (Publikationen des Zentrums für Kulturwissenschaften und Kulturtheorie, Ursprünge der Moderne, Bd. 1) s. 265.

<sup>127</sup> Nie oznacza to mojego przypuszczenia o „portretowym” charakterze widoku z Ołtarza Middelburskiego; podobieństwo to raczej określiłbym jako typologiczne.

kilka istotnych czynników. Przede wszystkim rozmiary tryptyku wydają się zbyt znikome, aby przypuszczać o celowym związaniu go przez fundatora z głównym ołtarzem miejskiej świątyni; nie należy też upatrywać w nim retabulum bocznego ołtarza. Dla określenia pierwotnej funkcji zasadnicze znaczenie mają wspomniane dwa etapy jego wykonania: początkowo wyłącznie wewnętrzne sceny, i prawdopodobnie dopiero kilkadziesiąt lat później dodane Zwiastowanie, widoczne w stanie zamkniętym. Tym samym wydaje się, że przeznaczenie tryptyku musiało na przestrzeni tego czasu ulec przeformułowaniu. Uzupełnienie zewnętrznej dekoracji może usprawiedliwiać jedynie przypuszczenie, że dopiero w czwartej ćwierci XV wieku okazała się ona użyteczna lub nawet niezbędna, wcześniej zaś ołtarz eksponowano jedynie w wersji otwartej. W takiej postaci mógł służyć wyłącznie celom osobistej dewocji, w prywatnej przestrzeni domu fundatora. Popularność tej formy kultu potwierdzają studia XV-wiecznej pobożności inspirowanej duchowością *devotio moderna*, kładącej nacisk na intymność, personalizację relacji metafizycznych<sup>128</sup>. Za takim przeznaczeniem berlińskiego ołtarza wydaje się wreszcie przemawiać jego wyjątkowy porządek kompozycyjny, w niespotykane dotąd śmiały sposób realizujący zespolenie człowieka i strefy *sacrum* na zasadach partnerskiej równości (przy rezygnacji z wcześniejszej metody dystansowania za pomocą różnicowania proporcji), wizualną unifikację dwóch porządków, którą trudno byłoby teologicznie uzasadnić, gdyby ołtarz miał zawisnąć w publicznej przestrzeni kościoła, a odbiorcami staliby się współcześni współobywatele „wewnątrzobrazowego” Bladelina. Jeśli rzeczywiście można wiązać tryptyk, zgodnie z miejscową tradycją, z tymże kościołem, to trafił tam zapewne znacznie później, prawdopodobnie po śmierci Bladelina (1472) i jego najbliższych, jako rodzaj upamiętnienia jego sylwetki, fundatora miasta i kościoła, pochowanego w tamtejszym prezbiterium; wtedy też dla jego funkcjonowania w przestrzeni liturgicznej niezbędne stało się dodanie dekoracji na odwrocie skrzydeł<sup>129</sup>. W tym czasie zresztą zestawienie, nowe, być może nawet szokujące ok. 1445 roku, zaczynało się już stawać normą obrazową w szybko ewoluującej praktyce ikonograficznej współczesnej sztuki i norm określających wrażliwość wizualną odbiorców. U początku jednak tej drogi stoi *Ołtarz Bladelina*.

<sup>128</sup> Por.: H. Belting, *Der Dialog mit dem Bild. Die Ära des Privatbildes am Ausgang des Mittelalters*, (w:) idem, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990;

<sup>129</sup> Zona Bladelina umiera w 1476 roku i zostaje pochowana w jego grobowcu. Wtedy też, lub niewiele później, mógł do kościoła trafić tryptyk.

## OBRAZOWA RYWALIZACJA?

Na koniec, by w pełnym świetle zobaczyć miejsce i przekaz tryptyku z Berlina, wydaje się słuszne przywołanie jeszcze jednego obrazu. Ołtarz Rogiera van der Weyden wykazuje zasadnicze podobieństwo do wspomnianego dzieła swego wielkiego poprzednika Jana van Eycka – znanego jako *Madonna Kanclerza Rolin*. Polega ono na analogicznie wyznaczonej intencji stojącej u źródeł obrazu. Mimo różnic formatu, treści i oczywiście kompozycji przyświeca im ta sama idea – godna reprezentacja człowieka zlecającego (inicjującego) wykonanie tegoż przedstawienia. W obu przypadkach ma miejsce zderzenie dwóch sprawczych czynników dla powstania dzieła: silnych, wyposażonych we władzę i majątek, świadomych swej pozycji fundatorów (klientów) i doskonałych, perfekcyjnie panujących nad środkami wyrazu malarskiego, świadomych swych umiejętności artystów<sup>130</sup>. Oczekiwania sprecyzowane przez zleceniodawców rozsądziły możliwości dotychczas obowiązujących kanonów kompozycyjnych regulujących obrazową relację sacrum – donator. Van Eyck zmierzył się z tym zadaniem około roku 1435; w efekcie powstała innowacyjna scena intymnej modlitwy-kontemplacji, dzięki wykorzystaniu zabiegu nałożenia w tym samym porządku wizualnym dwóch poziomów rzeczywistości (kłęzącego w pałacowej komnacie Rolina i „obecnej” w jego imaginacji Madonny z Dzieciątkiem). W około dziesięć lat późniejszym tryptyku z Berlina rewolucyjny pomysł kompozycyjny zostaje posunięty jeszcze o „krok” dalej: człowiek wkracza bezpośrednio, partnersko do jednej z najdonioślejszych, mistycznych i intymnych zarazem scen chrześcijaństwa, bez jakiegokolwiek motywu określającego jego status jako świeckiego, współczesnego „obserwatora”; jedynie subtelne środki malarskiego wyrazu pozwalają widzowi dostrzec jego obcość. W obrazie upatrywać można wobec tego próby podjęcia rywalizacji z wcześniejszym dziełem, i to na dwóch poziomach: fundatora i wykonawcy. Pieter Bladelin jako młody, niezwykle ambitny dostojnik, o niskim pochodzeniu, na książęcym dworze znajduje

<sup>130</sup> Ewolucję wartościowania twórczości artystycznej w piętnastowiecznej kulturze niderlandzkiej, z rodzącym się tam kategoriałnym rozróżnieniem między malarzem rzemieślnikiem (*maitre en art de peinture*) a malarzem-artystą (*maitre en art et science*), a poza tym funkcjonowanie artysty i obrazu pomiędzy ograniczeniami cechowymi, kulturą dworską a rynkiem i zapotrzebowaniem mieszczańskim, prześledził Hans Belting w rozdziale „Kunst und Handwerk: eine neue Unterscheidung” w: H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 62-27. Niezwykle wysokie uznanie uzyskał u współczesnych przede wszystkim Jan van Eyck, być może Rogier van der Weyden, pozostający nieco w cieniu sławy swego poprzednika, tu podejmuje rywalizację na polu artystycznym. Por. też: W. Blockmans, *Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden*, (w:) B. Frank, B. Welzel, *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, Berlin 1997; H. Kamp, *Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation*, op. cit.

się w kręgu najpotężniejszych dygnitarzy i arystokratów burgundzkich, wśród których jedno z ważniejszych miejsc zajmuje słynny kanclerz Rolin. Wielce prawdopodobna wydaje się możliwość autopsji obrazu van Eycka przez Bladelina w rezydencji Rolina<sup>131</sup>. Stąd mogła powstać idea, którą można nazwać też potrzebą, realizacji własnego ołtarza służącego równie dobrze prywatnej dewocji co reprezentacji. Zlecenie powierzone zostaje Weydenowi, a więc, analogicznie jak w przypadku Rolina, dworskiemu malarzowi, następcy van Eycka na tym urzędzie. Dlatego berliński obraz prawdopodobnie wolno potraktować również jako próbę samego Rogiera, by zmierzyć się z dokonaniem wielkiego i uznanego artysty, o czym może świadczyć wyjątkowa perfekcja malarska dzieła, wyróżniająca się nawet wśród innych dzieł tego doskonałego technicznie malarza, będąca obiektem szczerego zachwytu badaczy<sup>132</sup>. By sprostać świadomie sprecyzowanemu zadaniu przez zleceniodawcę, a zarazem by podołać konfrontacji z dziełem Brugijczyka, Weyden podejmuje zupełnie nowy dla siebie temat, w finezyjny sposób wiąże go z osobiście wykreowanymi kompozycjami wyszukanych (tematycznie) scen bocznych i wreszcie integralnie wplata w ideowo centralnym punkcie przedstawienia wizerunek klienta wraz z jego ideowym wyobrażeniem miasta (diametralnie różnym od monstrialnej metropolii van Eycka; ołtarz Weydena prezentuje raczej skromny typ średniej wielkości flamandzkiego ośrodka)<sup>133</sup>. Jednocześnie obrazy, mimo znaczenia ich innowacyjnego pomysłu obrazowego na połączenia dwu wymiarów, świeckiego i sakralnego, są jednak (pod względem rozmiarów) stosunkowo niewielkie, co świadczy o tym, że z pewnością nie były przeznaczone do publicznego kultu (fundatorzy dysponowali środkami na zlecenie ołtarzy o słusznej skali dla kościelnego retabulum). Ale może w pierwszym rzędzie to zbyt śmiały zamysł kompozycyjny uniemożliwiał ich funkcjonowanie w otwartej przestrzeni sakralnej – przynajmniej współcześnie, kiedy sportretowane postacie byłyby doskonale czy-

<sup>131</sup> Stopień dostępności obrazów służących celom prywatnej dewocji okazuje się ciągle nie zbadany. Wydaje się jednak, sądząc po ilości naśladownictw wybitnych dzieł, o takim właśnie przeznaczeniu, oraz krótki czas w jakim powstają po wykonaniu oryginału, przemawia za relatywnie dużym stopniem „upublicznienia” tych prywatnych obiektów, zapewne dla wybranego grona (również artystów).

<sup>132</sup> Por.: C. G. Waagen, op. cit.; O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, op. cit.; H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 115.

<sup>133</sup> Weyden podjął rywalizację z van Eykiem po raz drugi, w jeszcze bardziej ewidentnej formie, przeprowadzając w *Lukaszu malującym Madonnę* (Boston, Museum of Fine Arts) ciekawą polemikę z propozycjami obrazowania różnych poziomów widzenia, sformułowanymi w *Madonnie Kanclerza Rolin*. Por.: Ch. Kruse, *Rogiers Replik – ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes*, (w:) Ch. Kruse, F. Thürlemann (Hrg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, s. 167-185.

telne dla współczesnych, a ich pozycja może nawet szokująca czy bulwersująca. Stąd w ich programie tkwi pewna nieśmiałość, każąca sformułować moment przekroczenia granic w formie metafizycznej, wizyjnej obecności w strefie zsakralizowanej i zachować taki obraz dla celów prywatnej dewocji<sup>134</sup>.

\*

Oba obrazy, jak i kilka im współczesnych arcydzieł, łączy aspekt, który nie powinien ująć uwagi widza: obecność widoku miasta – nieprzypadkowego, przemysłanego, często w decydującym stopniu ingerującego w proces określania obrazowych znaczeń. Jak pokazują przytoczone wyżej przykłady z *œuvre* Roberta Campina, Jana van Eycka i Rogiera van der Weyden, był on wpisywany w rozmaite programy i postrzegany z diame-tralnie różnych perspektyw, z pejzażowego dystansu lub wprowadzając spojrzenie widza bezpośrednio w środek swej struktury. Gwałtownie awansująca obrazowa rola tego pozornie jednego z wielu elementów przestrzeni krajobrazowej pozostaje zapewne nie bez związku ze współczesnym rozkwitem ośrodków miejskich. Szczególnie dynamiczny rozwój osiągnęły one w XV-wiecznych „burgundzkich” Niderlandach, gdy za bezprecedensowym rozrastaniem się miast (topograficznie i ludnościowo) i szybkim pomnażaniem kapitału (m.in. dzięki coraz sprawniej działającemu systemowi wymiany między poszczególnymi ośrodkami), postępowała też wzrastająca świadomość własnej pozycji i dążenie do jej zaznaczenia w ramach panujących stosunków społecznych przez obywateli wolnych miast. To oni mieli wkrótce, w nowym stuleciu, odegrać znaczącą rolę w kształtowaniu politycznych i religijnych dziejów tego regionu. Tymczasem już dużo wcześniej, w pierwszej połowie XV wieku, miasta dochodzą do głosu w medium obrazowym – wrażliwie reagującym i odzwierciedlającym historyczne uwarunkowania swego czasu.

W *Tryptyku Bladelina* obraz urbanistyczny, wyróżniający się wśród wspomnianych dzieł oryginalną strategią prezentacji, wpisuje się w szczególny splot poziomów znaczeń i możliwości ich lektury. W ambiwalentnej roli biblijnego Betlejem i w jakimś stopniu idealizowanej wizji flamandzkiego miasta, wydaje się przeważać druga: atrybutu, znaku, projekcji. Treści owe pozwalają się odczytać tylko dzięki możliwie szerokiemu zrekonstruowaniu kontekstu, w którym obraz powstawał i celu, jaki

<sup>134</sup> Znaczenie takich jednostkowych dokonań artystycznych w określaniu kierunków przemian w praktyce malarskiej tak ujmuje Belting: „Die Maler erfüllten in jedem einzelnen Falle einen Auftrag, den sie mit ihren Kunden aushandelten, aber lieferten zugleich damit einen Beitrag zur öffentlichen Diskussion um die Fortschritt der Malerei”; w: H. Belting, Ch. Kruse, op. cit., s. 116.

z nim wiązano, przy jednoczesnym dokładnym odczytaniu struktury dzieła i rządzących nią prawideł, nadających mu znaczenie – w syntaktycznym porządku lektury obrazu. Tylko taka metoda analizy ukazuje skontrastowanie postawy Marii, Józefa i Bladelina, uzyskane dzięki finezyjnie skonstruowanej grze detali oraz centralizującej strategii prezentacji programu ołtarzowego, podporządkowanej świadomie wyeksponowanym akcentom (pozwalającej związać całościowy wymiar ołtarza królewsko-arystokratyczne otoczenie reprezentowane na skrzydłach, dodatkowo budujące prestiż samego donatora pozostającego w centrum, zdobywającego śmiały status współuczestnika, partnera w akcie ponadczasowej adoracji Zbawiciela). Konsekwentnie odczytać należy relacje elementów architektonicznych – szopki i miasta, ząbwiących się, a jednocześnie funkcjonujących na zupełnie różnych płaszczyznach nie tylko w przestrzeni krajobrazowej, ale i w wymiarze znaczeniowym. Przywołanie zaś historycznego kontekstu praktyki urbanistycznej jak i artystycznych reguł posługiwania się motywami miejskimi pozwala uchwycić aspekty typowości (struktura, mury, wieża bramna, charakter zabudowy) i wyjątkowość (brak fortyfikacji od strony widza) oraz anachronizm (formy stylistyczne pałacu) miejskiego planu *Tryptyku Bladelina*. Uwzględnienie praktyki późnośredniowiecznej prywatnej pobożności i tradycyjnych reguł określających zasady obrazowej obecności człowieka (donatora) w scenach religijnych eksponuje nad wyraz dobitnie wyjątkowy status Pietra Bladelina w *Ołtarzu Narodzin*, z udanym wykorzystaniem w celu reprezentacyjnym wyobrażenia miejskiego – jeszcze nie Middelburga, ale raczej ostentacyjnego znaku miejskiej tożsamości donatora i może pierwszego śladu jego fundacyjnych planów. Tym samym widok miasta w *Ołtarzu Narodzin* nie pozwala się już sprowadzić do roli zwykłego elementu pejzażowego, czy fragmentu ikonograficznej scenografii – wymaga raczej od widza, podobnie jak w kilku innych jemu współczesnych dziełach niderlandzkich, podjęcia próby dostrzeżenia jego wizualnej i znaczeniowej ważkości, by znów mógł w przysługującym mu stopniu współdefiniować obrazowe treści.

## ROGIER VAN DER WEYDEN, *CHRIST' S NATIVITY* TRIPTYCH.

### THE CITY AS REPRESENTATION

#### Summary

The Nativity altarpiece from the Berlin *Gemäldegalerie*, correctly attributed to Rogier van der Weyden already in the early 19th century, when it appeared on the antiquarian art market, belongs to an exclusive set of works determining the quality of his achieve-

ment and reputation. This is the first *oeuvre* of the Brussels master which contradicts his characteristic propensity to choose themes fit for a contemplative or symbolic interpretation. Deliberate reduction of the elements which would narrativize representation (a convention developed and frequently used by the first masters of the fifteenth-century Netherlandish art, Robert Campin and Jan van Eyck) led van der Weyden to develop a kind of "new icon," obtained as a result of transforming traditional patterns and isolating specific personages or scenes (also by means of imitated portals or altar frames), as, for instance, in the *Miraflores Altar* from Berlin or the famous *Deposition from the Cross* from Prado. The theme of Nativity made him revise his idea of painting and seek new means of expressions in order to include all the necessary motifs related to Nativity, i.e. make an effort at narrativization. He did it in his own unique and sophisticated way, without giving up the contemplative aspect of the altarpiece, which resulted in a completely new, consciously arranged composition. Until now, ample literature on van der Weyden's masterpiece has been dominated by the interpretive iconological approach, hunting for allegedly hidden symbolic meanings and erudite riddles, including elaborate exegesis of some theological treatises. However, it seems that the unique work of the *ars nova* master conveys much more meaning just by its visual structure. This meaning is accessible to the spectator only through a close reading, with all the historical contexts carefully taken into account.

One of the elements which suddenly became unusually significant in the composition is a view of a town. Its high iconographic status appears quite well justified by the growing importance of the urban milieu. It was in the late Middle Ages that more and more European cities and towns, developing already for several centuries, experienced unprecedented economic prosperity and increase of population. First of all, however, better and better organized urban trade network was supported by major privileges and liberties granted to big cities by local rulers, which practically let them enjoy total independence and acquire great influence on the political history of that turbulent period. The prominent status of cities had its impact on the aspirations and self-confidence of their elites, manifested in various spheres, including art. Apparently, the visual arts reacted to the changes in the mentality of patrons and consumers quite quickly, already in the late 14th century introducing into the repertoire of elements which constituted the rediscovered pictorial space views of towns, even though those views rarely had their concrete referents (an exception in that respect were paintings of the Limbourg brothers who, next to castles which belonged to Duke Jean de Berry, accurately rendered the characteristic spires of Paris). Still, a question remains: what is the role of a townscape in the specific case of *Bladelin's Triptych*?

The place of the urban landscape in the altarpiece has been determined by the overall structural order into which it is incorporated. The most striking visual feature of the triptych is the integration of individual components and far-reaching centralization of its program. Precise connection of the so-called "pictorial pattern" (Otto Pächt's term) of the wings with that of the central piece, analogies between their landscape backgrounds, as well as the even level of the foreground where all the main actors appear (the grassy fragment of the landscape in the Adoration scene and the vision of the Magi, the floor in Emperor Augustus' bedroom) contribute to potential continuum, the spatio-temporal unity of the painting despite the documented location of particular events at different places. By the same token, the central piece becomes much more prominent than the side pieces providing a narrative introduction to the center which represents virtually no action. The three main participants of the contemplative scene, motionless around the slightly marginalized Infant Jesus, determine an extremely coherent geometrical order. Around the modestly stooped figure of Holy Mary symmetrically placed are Joseph and some personage alien to the biblical history – a darkly clad, distinctly erect man with a somewhat ascetic

visage. All those personages have their subtle but precise pictorial identity, with the basic contrast between Mary and Joseph, both emotionally involved, and the donor, an alienated, indirect observer. The stable, fixed arrangement of the figures corresponds with the elements organizing the pictorial space which van der Weyden made so dynamic for the first time in his career: the barn-shrine occupied by the participants of the Gospel event and, in the landscape background, the town evidently related to the donor. In planar terms, it appears right above his head, while horizontally it repeats the man's turn towards the miracle (the palace, which is parallel to his folded arms, reaches to the shrine's ruins). Hence, the relationship between the townscape and the donor becomes analogical to that connecting the barn with the Holy Family – it turns into an inseparable sign, a vehicle of meanings originating both directly from the Bible and from the later tradition. Both elements, occupying an ennobling position, are included in the balanced structure ordering the whole altarpiece program – the aforementioned “pictorial pattern.”

The view of the city in the Berlin altarpiece by Rogier van der Weyden is not the first example of that iconographic motif in the Netherlandish art. Already in the early decades of the 15th century the masters of *ars nova* borrowed it from book ornamentation. It is precisely a comparison of van der Weyden's strategy of presentation with those proposed by Robert Campin and Jan van Eyck that particularly well shows its uniqueness and strangeness. The two painters developed two essentially contradictory methods of presenting the city. One shows it as a closed circle seen from a considerable distance, with emphasis put on the details of fortification works (the walls, dungeons, and gates framed by high towers) plus the dim tops of chaotically located houses and church belfries. A supplementary element of such a view would often be a castle, as in Robert Campin's *Nativity* from Dijon. An alternative type of city view is exemplified by *Madonna with Chancellor Rollin* by Jan van Eyck, from Paris, but first of all the panoramas framed by open windows from St Joseph's wing of the *Merode Altar* from New York and *Madonna at the Fireplace* from London. In the two latter cases the spectator confronts the inner townscape from a slightly uplifted perspective which allows him to take a close look at particular blocks and facades separated only by a square or a street (van Eyck's painting is different in this respect, since the view was arranged in it from a distinctly superior vantage point of the palace loggia). Whenever the town turns out to be “internalized” in this manner, the fortification works are pushed into the background, yet in both types of representation the ties with the surrounding landscape remain intact, including outskirts and single free-standing farm buildings or churches. In such a context the ostentatious alienation of the town shown in *Baldelin's Triptych* becomes particularly striking – it is somewhat artificially placed in a neutral landscape, an especially prepared hollow. The clarity of that relationship is intensified by the crystalline precision of architectural details, perfect arrangement of the town along its main street, and generally impeccable order. A very different image is conveyed by more dynamic and chaotic views by Campin and van Eyck. What is, however, particularly noteworthy in the view from Berlin is a new principle of appearance – the town is visible from some distance, but it lacks one formerly obvious element: the surrounding fortification works. This manifest absence not only defies the standard urban iconography, but also ignores the historically documented practice.

One of the major factors of the historical process of urban identification, most distinctly stressed in the ceremonies of founding new towns and cities, were their clearly demarcated boundaries. They marked a zone distinguished from the inchoate, chaotic external space, having its own rules and regulations, and endowed with far-reaching liberties, including also personal freedom. Reinforcing those boundaries by means of the fortification works had not only a defensive function, but just as much it functioned as a sign both for the incoming visitors and inhabitants leaving the premises that there was a generic diffe-

rence between the inside and the outside. Thus the walls played an irreducible role in the graphic self-presentations of cities since the 15th century (as in Schedl's *Chronicle* or in the famous panorama of Cologne by Woensam). No wonder that the view in van der Weyden's *Triptych* must have seemed quite bizarre to the contemporary spectator, if only its task was indeed to portray some actually existing town.

Almost exactly at the moment when the altarpiece appeared on the art market its relatively accurate copy was discovered in the presbytery of a parish church in Middleburg. Both paintings had one specific common feature – the palace included in the townscape turned out to be similar to a castle used as an illustration in *Flandria Illustrata* (1661-1663) by the Flemish historian Anton Sanderus, who referred to it as the residence of Pieter Bladelin of Middleburg. That led to the identification of the donor, even though later the documentary value of Sanderus' etching, most likely based on the altarpiece or its copy and the local tradition, was legitimately challenged. By the same token, the view of the town became a signature of the adorer, Pieter Bladelin, a wealthy dignitary of the Burgundian court, minister of finance and diplomat, whose most spectacular achievement was founding by his own means a new town, Middleburg en Valdeeren, which made many scholars identify the painted town with the actual Middleburg. Yet, according to later detailed research, such a hypothesis was too far-reaching – the building of the town began in 1448, while the painting was most probably made in 1445. In any case, those historical facts by no means diminish the pictorial role of the view – quite on the contrary, they add more meanings to an interesting relationship binding it with the donor.

First of all, the functional analogy between the barn-shrine and the town determines them as signs, a kind of coat of arms which the donor does not display, contrary to the rule prevailing in such devotional representations. The fact that Bladelin chose as his identification emblem a townscape may have a double meaning: on the one hand, it manifests his urban identity, his cherished values and economic skills acquired in town and then used by him at the court; on the other, it seems quite probable that already at that time Bladelin had concrete plans as regards the founding of Middleburg (e.g. he purchased an appropriate stretch of land), so the altarpiece view may be considered an ideal of the town conceived by its future founder. A transformation of the view into a symbol or, for that matter, a meaningful projection, explains, as it were, its character of a representative fragment, an urban sample or a model deliberately stripped of the usual fortification works. Its manifest openness makes the view acquire other meanings within the pictorial order: contrary to the city of Bethlehem, "closed" to the Holy Family, the town from the triptych is not only open to it, but evidently welcoming, fully revealing its dislocation and architecture. Still, this feature is primarily addressed to the spectator who may easily follow the main street up to the wide open opposite gate. If we take into consideration the original context of the painting's display, which was most likely a bourgeois household or Bladelin's urban residence, it becomes clear that the painting mirrors its surroundings familiar to the audience, significantly placing the biblical scene in the contemporary urban environment. This device seems to correspond with other early Netherlandish paintings, playing with various levels of reality and their reference to the spectator's world by the *mise en abyme*, a convention borrowed from heraldry.

A thorough analysis of the painting's structure, laying bare the syntactic order of its meanings and making references to its historical and artistic contexts allows one to take into more detailed account the role of the townscape, and, by the same token, to identify a new type of devotional representation, including a donor who represents a new urban and state elite, having a double vision of the Savior's Nativity and his own plans concerning urban development, perhaps a sign of a new era.