



***Tryptyk Opłakiwania*** Jeana Bellegambe'a  
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie <sup>1</sup>

Joanna Jabłońska

II. 1 J. Bellegambe, *Tryptyk Opłakiwania*, ok. 1520, Muzeum Narodowe, Warszawa (otwarcie)



<sup>1</sup> Artykuł jest przeredagowanym fragmentem pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. J. Harasimowicza: „*Tryptyk Opłakiwania* Jeana Bellegambe’a ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie” (Wrocław 2009, mps, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki).

<sup>2</sup> R. Genaille, *Le retable de Varsovie: la Déploration de Jean Bellegambe*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1963, nr 4, s. 48–49.

<sup>3</sup> Karnicki zakupił wówczas 43 dzieła, z czego 36 podczas aukcji, na której wystawiono do sprzedaży obrazy jednej z najszlachetniejszych i najlepszych prywatnych kolekcji kolońskich, będących w posiadaniu J. P. Weyera (1794–1864); zob. J. Białostocki, *The Weyer Collection and the Beginning of the Warsaw Art Museum*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1962, nr 2, s. 39 n.

<sup>4</sup> Pełny wykaz bibliograficzny katalogów, w których znajdziemy notkę dotyczącą *Tryptyku Opłakiwania*, zamieściłam w mojej pracy magisterskiej (s. 20). W zasadzie jedynie J. Białostocki wniósł coś nowego do badań nad tym dziełem. Jako jedyny podważył on wczesne datowanie obrazu, wiążące go z początkowym okresem twórczości artysty (tj. ok. 1495 r.). Na podstawie analizy stroju Marii Magdaleny, zdradzającego tendencje manierystyczne, wspomniany badacz wnosił, że dzieło to musiało powstać raczej w latach 1515–1520, co w pełni podtrzymuję w swojej pracy; zob. J. Białostocki, M. Skubiszewska, *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600* [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, nr 10, s. 28.

<sup>5</sup> Ani archiwa miejskie miasta Douai, ani archiwa tamtejszej kolegiaty Saint-Amé nie zachowały się w całości – brakuje dokumentów z pierwszych 12 lat w przypadku archiwum miejskiego, a z pierwszych 8 w przypadku archiwum kolegiackiego, nadto archiwalia kościo-

*Tryptyk Opłakiwania* [il. 1, 2] autorstwa Jeana Bellegambe’a, dzieło powstałe w pierwszej ćwierci XVI w. w kręgu flandryjskim, znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, długo czekało na monograficzne opracowanie odnoszące się krytycznie do ustaleń czołowego badacza twórczości jego autora – Roberta Genaille’a. Genaille bardzo nisko ocenił wartość artystyczną *Tryptyku Opłakiwania*<sup>2</sup>, z czym kłóci się przede wszystkim sam ogląd, ale też i fakt, że dzieło to zostało zakupione w 1862 r. w Kolonii przez Justyniana Karnickiego, pierwszego dyrektora warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych jako dzieło Rogera van der Weydena<sup>3</sup>. Informacje na temat *Tryptyku Opłakiwania* w polskiej literaturze przedmiotu ograniczały się w zasadzie do notek katalogowych, rzadko podejmujących polemikę z ustaleniami Genaille’a<sup>4</sup>.

Kolońska kolekcja Johanna Petera Weyera stanowi, niestety, ostatni znany etap podróży *Tryptyku Opłakiwania*. O dziele nie wspominają też zachowane archiwalia<sup>5</sup>, szczegółowo przebadane pod koniec XIX w. przez o. Chrétiena Deshaisnes’a z Lille<sup>6</sup>. Zostało więc przypisane Bellegambe’owi na podstawie cech stylistycznych, a dokonał tego w 1932 r. Paul Wescher<sup>7</sup>. Nie ma także pewności co do fundatorów<sup>8</sup>. Wprawdzie tryptyk jest opatrzone herbami [il. 3, 4], a przedstawieni na awersach skrzydeł święci z dużą dozą prawdopodobieństwa noszą imiona wyobrażonych tu także fundatorów (wszak to powszechna praktyka obrazowa), niemniej rozszyfrowana w ten sposób tożsamość Jossine i Gregoire’a Mouscronów dostarczyła nam tyle samo informacji, co znaków zapytania. Wiadomo więc, że herbem posługiwała się znana kupiecka rodzina z Brugii. Badania archiwalistów nie wykazały jednak istnienia takiej pary, choć trzeba tu dokonać pewnego zastrzeżenia – przebadano jedynie dokumenty z lat 1480–1510, bazując na błędnym założeniu, że *Tryptyk Opłakiwania* pochodzi z końca XV w. – manierystyczny strój Marii Magdaleny każe nam przesunąć datę powstania dzieła bliżej roku 1520. Opierając się na informacji, że wspomniana rodzina miała własną kaplicę grobową przy kościele Najświętszej Marii Panny w Brugii, próbowałam rozczytać program tryptyku w kluczu kommemoratywnym. Oczywiście, on sam w pełni to uprawomocnia<sup>9</sup>, niemniej odwołanie się do dzieła i jego ikonografii – w poszukiwaniu klucza interpretacyjnego (który jest zakorzeniony w genezie tryptyku) – stanowi pewną niekonsekwencję metodologiczną. Badacz malarstwa niderlandzkiego XV, a i XVI w. musi borykać się z problemem braku dokumentów poświadczających nie tylko przeznaczenie analizowanej pracy czy tożsamość fundatorów oraz pierwotną funkcję obiektu, ale często, co tyczy się *Tryptyku Opłakiwania*, również samo autorstwo – i w związku z tym ustalać je jedynie na podstawie oglądu i analizy porównawczej<sup>10</sup>.



— II. 2 J. Bellegambe, Tryptyk Opłakiwania, ok. 1520, Muzeum Narodowe, Warszawa (rewersy skrzydeł)



fów parafialnych i konwentów w Douai zniknęły w całości; zob. *Dictionnaire des Peintres belges (Belgia Art and Towns)*, red. H. Pauwel, [http://balat.kikirpa.be/DPB/NL/FMPro?-db=Dictionnaire.fp5&-lay=web&-format=Detail\\_notice.htm&ID\\_dpb=253&-find](http://balat.kikirpa.be/DPB/NL/FMPro?-db=Dictionnaire.fp5&-lay=web&-format=Detail_notice.htm&ID_dpb=253&-find) (data dostępu: 3 XI 2009).

<sup>6</sup> Ch. Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, Lille 1890; za: W. Cohen, *Bellegambe Jean* [hasło], [w:] *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, Hrsg. U. Thieme, F. Becker, Bd. 2, Leipzig 1909, s. 241.

<sup>7</sup> P. Wescher, *Oeuvre inconnues de J. Bellegambe*, „Gazette des Beaux-Arts” 1932, nr 74, s. 220.

<sup>8</sup> Herby rozczytał w 1953 r. R. Genaille (*La Déposition de Croix de Varsovie et les débuts de Jean Bellegambe*, „Revue des Arts” 1953, nr 3, s. 44-46).

<sup>9</sup> W centrum – scena Opłakiwania Chrystusa, na rewersach skrzydeł *Noli me tangere*, na awersie prawego skrzydła, w miejscu gdzie winien znajdować się wizerunek patrona – scena Wizji św. Grzegorza.

<sup>10</sup> Na temat tego, że pierwotne miejsce ekspozycji dzieł szkoły niderlandzkiej znane jest tylko w kilku przypadkach, zob. W. Wilhelmy, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, Münster-Hamburg 1993, s. 41.

<sup>11</sup> Pomijam tu całkowicie drugą linię interpretacji programu *Tryptyku Opłakiwania* – rozczytanie w kluczu eucharystycznym, który nie tyle stoi w opozycji do klucza kommemoratywnego, ile go dookreśla i ewentualnie rozszerza.

<sup>12</sup> G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, s. 187, 189.

<sup>13</sup> B. Hamm, *Ars moriendi, Totenmemoira und Gregormesse. Neue Nachdimensionen des Heiligen im ausgehenden Mittelalter*, [w:] *Das Bild der Erscheinung. Die Gregomessen im Mittelalter*, Hrsg. A. Gormans, T. Lentjes, Berlin 2007 („Kultbild. Visualität und Reliion in der Vormoderne”, Bd. 3), s. 308.

<sup>14</sup> Bardzo dobrego opracowania problemu kultu Marii Magdaleny w dobie średniowiecza dostarczyła K. L. Jansen (*The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000; tam też pełna bibliografia).

<sup>15</sup> Od czasu wygłoszenia w 591 r. przez

## Program – w służbie pośmiertnemu upamiętnieniu i modlitwie za zmarłego<sup>11</sup>

Rezygnując w tym miejscu ze szczegółowego omawiania programu tryptyku, pragnę tylko zasygnalizować, że jego autor stworzył szczególną i wymowną kompilację tematów i motywów, oscylującą wokół centralnych prawd wiary chrześcijańskiej – Męki i Zmartwychwstania Chrystusa, będących równocześnie egzemplifikacją antropologicznej prawdy i chrześcijańskiej nadziei – człowiek podlega śmierci, ale dzięki Chrystusowemu zbawieniu ma nadzieję życia wiecznego. Twórca programu (czy też malarz) wyobrażają jednak te dwie zasadnicze prawdy wiary chrześcijańskiej nie wprost – sceną Ukrzyżowania i wyobrażeniem Zmartwychwstania. Zamiast tej pierwszej widzimy scenę proveniencji pozabiblijnej, która została niejako dodana, w toku kształtowania się ikonografii pasyjnej, do cykli obrazowych; była zestawiana bądź ze Zdjęciem z Krzyża (tradycja zachodnia), bądź ze Złożeniem do Grobu (tradycja wschodnia)<sup>12</sup>, jednak z czasem się usamodzielniała. Dała w ten sposób wyraz odczuwanej przez wiernych duchowej potrzebie medytacji nad męką Chrystusa, mającej prowadzić do wewnętrznego jej przeżycia, możliwego m.in. dzięki złączeniu się w bólu nad ciałem zmarłego Zbawiciela. Jeśli dodamy, że w okresie powstania omawianego dzieła przywoływanie wydarzeń związanych z Męką Chrystusa łączyło się ze specyficznym pojmowaną wówczas *ars moriendi* jako *imitatio Christi*<sup>13</sup>, uzyskamy pierwszy znaczący czynnik kommemoratywnej wymowy programu pracy Bellegambe'a.

Drugą podstawową prawdę chrześcijańskiego *Credo* oddano tu zaś poprzez zobrazowanie jednej z chrystofanii, według *Ewangelii św. Jana* pierwszej spośród chrystofanii po Zmartwychwstaniu – czyli spotkania z Marią Magdaleną. Oczywiście, w tym przypadku wybrano scenę biblijną, w ikonografii znaną pod nazwą *Noli me tangere*. Scenę jednak znacznie bardziej obfitującą w znaczenia niż przedstawienia analogicznych obrazów poranka pierwszego dnia tygodnia, opisanych u pozostałych Ewangelistów. Jednym z tych dodatkowych wymiarów sensu jest sama postać św. Marii Magdaleny, której ożywiony i wieloaspektowy kult obserwuje się w Europie Zachodniej od XII wieku<sup>14</sup>. Wprawdzie w prezentowanej tu scenie Maria Magdalena objawia się konkretnie jako *Apostola Apostolorum*, ta, która miała zanieść nowinę o Zmartwychwstaniu Apostołom, ale najbardziej chyba znany (oraz znaczący dla laikatu) jest inny wymiar jej świętości – ten związany z pokutą, skruchą<sup>15</sup> (a nawet z pokutą czynioną w miejscu odosobnienia<sup>16</sup>). Za sprawą gestu poczynionego na uczcie u Szymona stała się najbardziej możliwym do naśladowania wzorem świętości – nawróconego grzesznika, a także wielką orędowniczką grzeszników. Nie sposób wreszcie zapomnieć i tego wymiaru jej świętości, który wiązał się z wiernością Chrystusowi aż po towarzyszenie mu w chwili śmierci na krzyżu. Maria Magdalena jest więc, z jednej strony, *exemplum*, z drugiej jednak – swoistą figurą każdego wiernego, który nie będąc wolnym od słabości, potrzebuje czynić pokutę, jednak jako nawrócony grzesznik może mieć nadzieję na spotkanie Chrystusa



II. 3 Awers prawego skrzydła Tryptyku Opłakiwania J. Bellegambe'a (fragment)

II. 4 Dolna listwa ramy awersu lewego skrzydła Tryptyku Opłakiwania J. Bellegambe'a



Grzegorza Wielkiego homilii na święto Marii Magdaleny postać ta złąła się z jawno-grzesznicą z rozdziału 7 Ewangelii Łukaszczej oraz z Marią z Betanii, siostrą Marty i Łazarza; zob. *ibidem*, s. 32 n.

twarzą w twarz. Dodajmy jeszcze, że scena *Noli me tangere*, z jej aspektem „pomyłki”: „Ona zaś sądząc, że to jest ogrodnik, powiedziała...”, obrazowanej od XIV w. w sztuce<sup>17</sup>, wprowadza w biblijne znaczenie ogrodu oraz w rolę (czy funkcję) ogrodnika<sup>18</sup>. Nie rozwodząc się tu dłużej na ten temat, wskażmy jedynie na łączność całej *Ewangelii św. Jana ze Starym Testamentem* – Jezus-Ogrodnik pozwala się widzieć w kontekście Boga przechadzającego się po zasadzonym przez Siebie rajskim ogrodzie, na linii: stworzenie – powtórne stworzenie (odnowienie kosmosu). Motyw ogrodu wreszcie ma w *Biblii* także wymiar eschatyczny – wyobraża niebo (zob. 2 Kor 12, 1–4). Wszystkie te aspekty przedstawionej na rewersach skrzydeł sceny odzwierciedlają więc nadzieję przyszłego życia. Centralny wizerunek śmierci, nadto śmierci oplakiwanej, która wprawdzie jest śmiercią Chrystusa, ale w pewnym podstawowym wymiarze ukazuje śmierć po prostu – śmierć każdego, wiedzie następnie do idei życia, zilustrowanej jednym, ale bardzo obfitującym w rozmaite sensory obrazem – *Noli me tangere*.

Szczególna kompozycja tematów w obrębie programu nie wyczerpuje się w dwu już opisanych. Na awersie prawego skrzydła przedstawiona została tzw. Wizja św. Grzegorza<sup>19</sup>, która na początku swej recepcji na terenie Transalpinum funkcjonowała głównie w kontekście śmierci i pogrzebu, pojawiając się bardzo często na epitafiach<sup>20</sup> przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze, ukazujący się św. Grzegorzowi Chrystus w typie tzw. Męża Bolesci (*Imago Pietatis*) łączył w sobie Chrystusa zarówno umęczonego – umarłego, jak i zmartwychwstałego – żyjącego. Pierwszy aspekt odnosił się więc do śmierci osoby upamiętnianej w epitafium, drugi – do jej nadziei oglądania Chrystusa w niebie<sup>21</sup>. Wyobrażenie Męża Bolesci wiązało się z dostępną dopiero po śmierci wizją uszczęśliwiającą (*visio beatifica*), której każdy wierzący z nadzieją oczekiwał, mając przecież jednak świadomość, że jest jej niegodzien, że potrzebuje oczyszczenia. Tutaj z pomocą przychodził ten sam motyw ikonograficzny, ponieważ nie był on wyłącznie zobrazowaniem historii, ale dopuszczał niejako ogląda-

<sup>16</sup> Jedna z wersji żywota Marii Magdaleny (tzw. *Vita eremitica*, IX w.) podaje, wzorując się na żywocie Marii Egipcjanki, że po wyrzuceniu siedmiu duchów przez Jezusa Maria Magdalena udała się na pustynię, gdzie żyła 30 lat (zob. *ibidem*, s. 37). Do wizerunku Marii Magdaleny – eremitki przyczyniły się także te legendy, które widziały w niej ewangelizatora Marsylii. Po tym jak nawróciła na chrześcijaństwo władcę Prowansji, miała udać się w okolice La Sainte Baume i tam przeżyć 30 lat w odosobnieniu (zob. *ibidem*, s. 39, 53).

<sup>17</sup> W sztuce północnej Jezus ukazywany jest z łopatą (dopiero od XV w.), we włoskiej natomiast z grabiami (już w XIV w.); zob. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 3: *Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, s. 97–98.

<sup>18</sup> Oczywiście, biblijna rola ogrodu i ogrodnika jest sprzężona z ich znaczeniem w kulturze Bliskiego Wschodu, zwłaszcza zaś ze związkiem ogrodu i władcy; zob. K. Stähler, *Christus als Gärtner*, [w:] *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst: Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, Hrsg. M. Jordan-Ruwe, U. Real, Berlin 1994, s. 231–236.

<sup>19</sup> Zwana także Mszą św. Grzegorza, jednak nazwa ta jest znacznie późniejsza. E. Meier (*Ikongraphische Probleme. Von der „Erscheinung Gregorii“ zur „Gregormesse“*, [w:] *Die Gregormessen im Mittelalter*, s. 47–49) twierdzi, że określenie owo ukuli dopiero w XIX w. kolekcjonerzy, bracia Boisseré, natomiast aż do XVI w. motyw ten funkcjonował wyłącznie pod nazwą „Wizja św. Grzegorza”, nawet gdy scena rozgrywała się podczas mszy.

<sup>20</sup> Zob. *idem*, *Die Gregormesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln 2006, s. 85–86; B. Hamm, *op. cit.*, s. 319.

<sup>21</sup> B. Hamm, *op. cit.*, s. 324.



<sup>22</sup> Mamy tu przykład nowego typu obrazu słynącego łaskami: takiego, którego ugruntowanie stanowi wizja. Do tej pory status ten zasadzał się na przekonaniu, że dzieło nie zostało uczynione ludzką ręką; zob. T. Lentjes, *Verum Corpus und Vera Imago. Kalkulierte Bildbeziehungen in der Gregormesse*, [w:] *Die Gregormessen im Mittelalter*, s. 15.

<sup>23</sup> Co charakterystyczne, początkowo odpust można było uzyskać, pielgrzymując do ikony *Imago Pietatis* w kościele Santa Croce w Rzymie – najpóźniej od 1350 r. funkcjonowała modlitwa obłożona odpustem przed Mężem Boleści i *Arma Christi*. Od 1390 r. odpust ten staje się Grzegorzowym, faktyczne pielgrzymowanie zostaje zaś wyparte przez tzw. *itinerarium mentis*, w którym obraz zastępuje miejsce; zob. H. Schlie, *Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer: Die Rezeption der Imago Pietatis als selbstoffenbarung Christi in Rom*, [w:] *Die Gregormessen im Mittelalter*, s. 85.

<sup>24</sup> Tu przykład takiej inskrypcji: „*Wer diese figur kniennd est mit einem pater noster und ave Maria, der hat von der erscheinung, die sant gregorius erschain in ainer kirchhen, dy heist portacrucis, den selben ablas der selben kirchen, des ist 30 000 iar ablas [...]*”; za: B. Hamm, *op. cit.*, s. 317.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>27</sup> E. Meier, *Die Gregormesse...*, s. 149.

jącego do samej wizji czy też do skarbcza łask z nią związanego<sup>22</sup>. Będąc wezwaniem do modlitwy przed wizerunkiem Męża Boleści, opisywane wyobrażenie zapewniało odpust modlącemu się lub zmarłemu, za którego modlitwę zmagano<sup>23</sup>. Była to niezwykle popularna forma uzyskiwania odpustu – od 1420 r. Wizja św. Grzegorza opatrzona inskrypcją<sup>24</sup> i rozpowszechniana w drukach ulotnych trafiała niemal do każdego domu<sup>25</sup>, a już wcześniej tekst umieszczano obok albo w obrębie przedstawienia na malowidłach ściennych, retabulach i epitafiach<sup>26</sup>. Motyw ten, mając ścisły związek ze sprawowaniem Mszy św., podczas której papież otrzymał wizję, także odnosi się do modlitwy za zmarłych. Ofiara Pańska bowiem, jak głosi *Schatzbehalter* z 1491 r., staje się każdorazowo pomostem między trzema wymiarami Kościoła, przynosząc dobro tym, którzy są na ziemi, tym, którzy doświadczają oczyszczenia, oraz tym, którzy już cieszą się radością niebieską<sup>27</sup>. Warto zaznaczyć, że omówione aspekty Wizji św. Grzegorza nie stanowiły jakiegoś głęboko ukrytego sensu przedstawienia, dostępnego tylko nielicznym, np. teologom. Wręcz przeciwnie – wizja ta przynależała do kultury masowej, jaką cechowało upodobanie do takich typów obrazowania i specyficzny typ pobożności, który śmiało można określić „handlowym”.

Ogromna liczba zachowanych obiektów pokazuje, jak znaczącą rolę w późnośredniowiecznej praktyce religijnej odgrywał omawiany motyw, z jego nastawieniem na cudowność, na wizyjność. Zdecydowana większość zachowanych retabulów umieszcza go na centralnej tablicy. W *Tryptyku Optakiwania* nie tylko dochodzi do „zepchnięcia” omawianej sceny na skrzydło, ale dodatkowo w miejsce, w którym znaleźć się miała figura fundatora. W związku z tym Wizja św. Grzegorza z immamentnie w niej zawartym *Imago Pietatis* zdaje się nie być tu już traktowana jako obraz słynący łaskami. Nastąpiła jakaś zmiana w stosunku do niej, choć niewątpliwie samo jej umieszczenie w obrębie retabulum nie podważa całkowicie znaczenia pobożności związanej z *Imago Pietatis*. Potwierdzenie tego spostrzeżenia przyniesie dalsza analiza, w której porzucę już rozważania na temat ikonografii na rzecz refleksji nad językiem obrazowym.

### Struktura kompozycji i zawarte w niej treści

Celem niniejszej analizy jest próba odnalezienia sensu takiego, a nie innego zakomponowania przedstawionych scen, a ponadto – struktury tryptyku, złożonego z wielu obrazów fizycznie rozdzielonych ramą, choć przecież także połączonych ze sobą, i to nie tylko mechanicznie – za pomocą zawiasów. Praktyka badawcza niektórych przedstawicieli hermeneutyki obrazowej dowodzi bezsprzecznie, że możliwe do wytyczenia w dziele kierunki, linie prowadzące, rytmizacja elementów (form, pól) mogą niekiedy nieść swoistą treść: nie tyle zewnętrzną wobec tematu czy tego, co zobrazowane bezpośrednio, ile raczej pogłębiającą ich rozumienie czy też je dopełniającą. Czasem treści zawarte w formie są na tyle swoiste, że nieprzedstawialne w żaden inny sposób, ukazując np. ambiwalencje

(wedle ludzkiego sposobu pojmowania), występujące w zobrazowanym wydarzeniu, osobie<sup>28</sup>. Analizę rozpocznę od próby rekonstrukcji procesu oglądu<sup>29</sup>, który odznaczał się swoistym podążaniem tropem dostrzeżonych na wstępie geometrycznych fundamentów kompozycji. W części tej przyjmę więc kryterium psychologiczne. Owocem tego zabiegu stanie się wytyczenie „siatki linii kierunkowych”, która będzie podlegać dalszym analizom.

Centralnym, a więc najbardziej znaczącym czy też nadającym sens całości przedstawieniem wydaje się to znajdujące się na tablicy środkowej. Od omówienia struktury tego przedstawienia [il. 5] rozpocznę. Zakomponowanie owej sceny opiera się na skomplikowanej grze między statyką a dynamiką. Najbardziej narzucającą się widzowi „linią” kierunkową jest okrąg („w perspektywie”), na który nanizane zostały głowy wszystkich postaci, z wyjątkiem Marii, wyznaczającej jego środek, a także geometryczny środek obrazu, jako że leży ona na przecięciu osi pionowej i poziomej. Kompozycja sprawia zatem dojmujące wrażenie stabilności, statyki i silnego związania całej grupy. Odczucie to ulega dodatkowemu wzmoczeniu dzięki symetrycznemu rozmieszczeniu figur po obu stronach osi pionowej, którą wytycza sylwetka Marii. Naturalną tego konsekwencją jest efekt odizolowania grupy od wszystkiego, co znajduje się wokół; i nie chodzi wyłącznie o tło, ale także o przedstawienia na awersach skrzydeł, intencjonalnie powiązane przecież z wizerunkiem centralnym. Wydaje się, że z pewnych względów (wirtuozeria artystyczna, niepospolitość kompozycji) podstawowe, pierwsze wrażenie, jakiego widz doświadcza wobec struktury analizowanej sceny, ma właśnie charakter obrazowy – jest doświadczeniem rozdysponowania form i punktów na płaszczyźnie, a nie doświadczeniem „rzeczywistości przedstawionej”. Dopiero w następstwie widz dostrzega postaci i to, że nie tylko ich głowy, ale one całe są rozdysponowane koncentrycznie „w przestrzeni” (już nie na płaszczyźnie!). Pojawia się też nowe – inne – centrum. Postacie wyraźnie skupiają się wokół Marii i Jezusa. Do tej pory, w „widzeniu obrazowym”<sup>30</sup>, ciało Chrystusa nie zaburzało regularności układu – Jego nagość, a więc odmienność (pozostałe postaci są odziane), sprawia, że początkowo Go „pomijamy”, że nie wpływa on na pierwsze, podstawowe odczucie kompozycji, zwłaszcza że Jego głowa i dłoń leżą na (wspomnianym na początku) okręgu. Dopiero w momencie próby eksploracji tego, co przedstawione ze względu na stosunek do widza – odczuwalne się staje „przerwanie”, otwarcie okręgu w miejscu umieszczenia Chrystusa. Dzięki temu jednostronnemu załamaniu regularności kompozycja nie jawi się jako skostniała, nadto przełamana zostaje, akcentowana wcześniej, izolacja. Grupa wydaje się teraz raczej otwierać, i to otwierać ku rzeczywistości pozaobrazowej. Raz dostrzeżona „pusta przestrzeń” nieustępliwie domaga się jakiegoś dopełnienia, dokończenia. I tak widz dostrzega nagle, że sam, stojąc przed obrazem, wpatrując się w niego, zamyka niejako krąg postaci wokół Chrystusa. Wkracza więc nie tyle w dzieło, ile w wyobrażoną na nim rzeczywistość (pamiętamy bowiem, że doświadczenie obrazowe było zupełnie inne). Wspomniane sposoby widzenia wydają się tu nie tyle po-



<sup>28</sup> Zob. M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, nr 4, s. 109.

<sup>29</sup> Zdaniem M. Baxandalla (*Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990, s. 28), zabieg taki jest zupełnie niemożliwy, gdyż musielibyśmy przenieść na linearne „medium języka to, co ukazuje się całościowo, w jednym spojrzeniu”. Badacz dodaje, oczywiście, zaraz, że i proces percepcji przebiega w czasie, ale tempo oglądu obrazu i przyporządkowywania adekwatnych słów są zupełnie inne. Uważa nadto, iż określenie kompozycji jest w istocie tylko wydobyciem z obrazu pewnego interesującego nas aspektu, a nie faktyczną własnością dzieła. Słowa nie opisują obrazu, tylko namysł nad obrazem, obejmują myśli o postrzeganiu obrazu (zob. *ibidem*, s. 30, 37). Na podobnym stanowisku stoi R. Arnheim (*Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 16; ze wstępu A. Helman), choć o ile tamten przyjmował ów fakt jako swoistą „porażkę”, o tyle ten dostrzega tego oczywistość, wynik naturalnego uwarunkowania człowieka – rzeczy dostępne są nam za pomocą medium naszych zmysłów i naszego umysłu. Zgadza się ze stanowiskiem Baxandalla odnośnie do tego, że wszelki opis jest raczej już pewną analizą – werbalizacją naszej refleksji nadbudowanej nad tym, co zobaczone albo co oglądane. Nie mogę się natomiast zgodzić, że jest zupełnie niemożliwą rekonstrukcją aktu percepcji. Prezentowany tu „opis” w istocie jest właśnie rekonstrukcją osobistego procesu oglądu badaczki.

<sup>30</sup> Postępuję się tu terminologią zaproponowaną przez M. Brötjega (*Obraz jako przypowieść. O pejzażach Gustawa Courbeta*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones” 1993, nr 6, s. 85).

lemizować ze sobą, wnosić jakieś ambiwalentne treści, ile być wynikiem pewnej gry autora z widzem. Poprzez element zaskoczenia zawracają go z obranej drogi, ponieważ, jak już wzmiankowałam, pierwszy kontakt z dziełem jest obrazowy, a więc niejako oderwany od przedstawionego, jest świadomym doświadczeniem medium obrazowego. Widz dostrzega geometryczne ufundowanie całej kompozycji i idzie tym tropem, wykreślając kolejne linie, łącząc kolejne „punkty”. I, jak wspomniałam, na tym poziomie „pomija Chrystusa”, a dostrzega Go dopiero, wkraczając w drugi – uwikłany przestrzennie – etap oglądu, doświadczając pęknięcia dotąd spójnej, zamkniętej, skończonej kompozycji. Tryptyk niejako sam, przemawiając własnym językiem gry obrazowej, zawraca widza z drogi percypowania go w aspekcie artystycznym, na drogę kontemplowania symboliczności. Czy może bardziej: już nie doświadczania jego samego, ale raczej tego, co wyobrażone. Aby osiągnąć ten sam cel, można było zastosować inne rozwiązanie, wybrać bardziej oczywiste i dosłowne środki ekspresji, jak przeskalowanie, umieszczenie w ścisłym geometrycznym środku, zastosowanie dominanty barwnej czy ostrego konturu. Wydaje się jednak, że ta aktualizująca się za każdym razem gra z odbiorcą, zasadzająca się na elemencie zaskoczenia, nie tylko osiąga efekt „przywołania widza do kontemplacji przedstawionego”, ale także, co istotne, ujawnia przede wszystkim prawdę o obrazie, o występowaniu w nim płaszczyzny, o iluzoryczności oglądanego trójwymiaru.

Podążając dalej wyznaczonym szlakiem, odkrywamy kolejną zastawioną na nas „pułapkę”. Wyznaczony już został perspektywiczny okrąg, łączący głowy większości postaci i zespolone dłonie Marii Magdaleny i Jezusa. Jednak zabieg ten po chwili wydaje się niewystarczający w stosunku do powiązania istniejącego między tymi „punktami”. Widz zaczyna dostrzegać skomplikowany system trójkątów, podług którego rozmieszczono postaci. Oto pierwszy trójkąt wytyczają głowy trzech Marii (oprócz Marii Magdaleny), zaraz potem zaś widz dostrzega inne cztery takie figury, stykające się w wierzchołku wyznaczonym przez głowę Marii Panny – jeden łączący głowy Jana i kobiety po tej samej co on stronie oraz Jana i Jezusa, a po przeciwnej – głowy Marii Magdaleny i owej drugiej, stojącej dalej kobiety oraz Marii Magdaleny i zespolone dłonie jej i Jezusa. W efekcie uzyskujemy w perspektywicznym skrócie okrąg z wpisanym weń sześciobokiem. Dowartościowany zostaje geometryczny środek obrazu, co prowadzi jednak niemal równocześnie do spostrzeżenia, że oto pole leżące bezpośrednio wyżej jest puste, że kompozycja w swoim centrum się „zapada”. To nielogiczne rozwiązanie stanowi dla widza całkowite zaskoczenie i ponagla go do odnalezienia jakiegoś „logicznego wytłumaczenia”. Eksplorując tę „pustą przestrzeń”, natrafiamy wreszcie wzrokiem na przedstawione w tle wzgórze Golgoty z wetkniętym w nie krzyżem – „punkt” ten, optycznie bardzo słaby, zostaje teraz wizualnie dowartościowany, gdyż nagle okazuje się, że jest on wierzchołkiem trójkąta wyznaczającego ramy całości – wychodzące od niego linie zaczynają się same narzucać. Ramiona tego trójkąta przebiegają przez głowy postaci usytuowanych skrajnie, ale nie znajdują swoich wierzchoł-





— II. 5 Struktura kompozycji Tryptyku Opłakiwania J. Bellegambe'a

ków w obrębie środkowej tablicy. Chyba że przyjęlibyśmy, że ów trójkąt ma połączyć wszystkie postaci z wyjątkiem Chrystusa. Dużo bardziej narzucające wydaje się jednak poprowadzenie tych linii dalej, poza ramy. W pewnym momencie natrafiają one na przedstawienia fundatorów – ich wizerunki całkiem logicznie stają się „wierzchołkami” przy podstawie kreślonego trójkąta. Widz, dopiero co zaskoczony „odkryciem krzyża”, jest ponownie wprawiony w zdumienie. Oczywiście, świadomość pewnego intencjonalnego połączenia sceny środkowej i wizerunków fundatorów towarzyszyła oglądowi od samego początku, już tylko ze względu na powtarzany tu charakterystyczny modus ikonograficzny (choć także sama kompozycja inicjowała w pewnym sensie, rozgrywające się na głębszym poziomie, połączenie tablic). Widzimy bowiem, że niemal wszystkie skrajnie usytuowane postaci w scenie Opłakiwania nie są skierowane ku środkowi, tylko od środka na zewnątrz. Dlatego właśnie kompozycja, pomimo swojej spójności i struktury zamkniętej, wskazanych na wstępie, jawi się od samego początku jako dynamiczna i rozedrgana. Również dzięki temu rozwiązaniu tak silnie odczuwalna z jednej strony izolacja grupy zostaje przełamana. Efekt otwarcia jest szczególnie odczuwalny po prawej stronie z racji tego, że przedstawienia tablicy centralnej i awersu prawego skrzydła mają pewną spójność przestrzenną, która realizuje się głównie w ciągłości krajobrazu na obu tych częściach retabulum.

Wróćmy jednak do problemu struktury. Scalenie kompozycji także na tym poziomie nie jest już rozwiązaniem tak oczywistym. Wykreślając „duży trójkąt”, dostrzegamy też przystający do niego mniejszy, w który można wpisać grupę Marii i Jezusa. Do tej pory odrębność tej grupy na poziomie obrazowym nie była aż tak odczuwalna. Teraz dopiero zyskuje czy też odzyskuje ona właściwą pozycję – miejsce absolutnie centralne, z jednej strony, z drugiej – pewne symboliczne „oddzielenie od reszty”. Wyodrębnienie tej grupy w zasadzie jest zakamuflowane. Istnieje, ale nie w sposób klarowny i samonarzucający się przy pierwszym spojrzeniu, jakby chciano podkreślić, że wymienione osoby są wobec świata zarazem immanentne i transcendentne, a nadto, że o ile ich immanencja jest oczywista i natychmiast odczuwalna, o tyle transcendencia – w pewien sposób zakryta i dostępna dopiero w wyniku szeroko rozumianej kontemplacji. Pozostaje to w zupełnej zgodzie z postrzeganiem Chrystusa przez ludzi, począwszy od tych, z którymi zetknął się osobiście podczas swojego życia. Jego Boska natura była niejako zakryta przez samonarzucającą się naturę ludzką. Dopiero w akcie kontemplacji, czyli poprzez przyglądanie się, rozpamiętywanie, przemyślenie, odsłaniała się kontemplującemu Jego Druga Natura. Omawiane dzieło nie tyle stara się zobrazować tę prawdę – w istocie „nieobrazowalną”, ile w pełni powtarza cały proces dochodzenia do niej. Wszystko rozgrywa się na poziomie struktury, z wykorzystaniem paralelności docierania do sensu rzeczy i docierania do sensu obrazu – kontemplacji – jako czynnika warunkującego „odkrycie”.

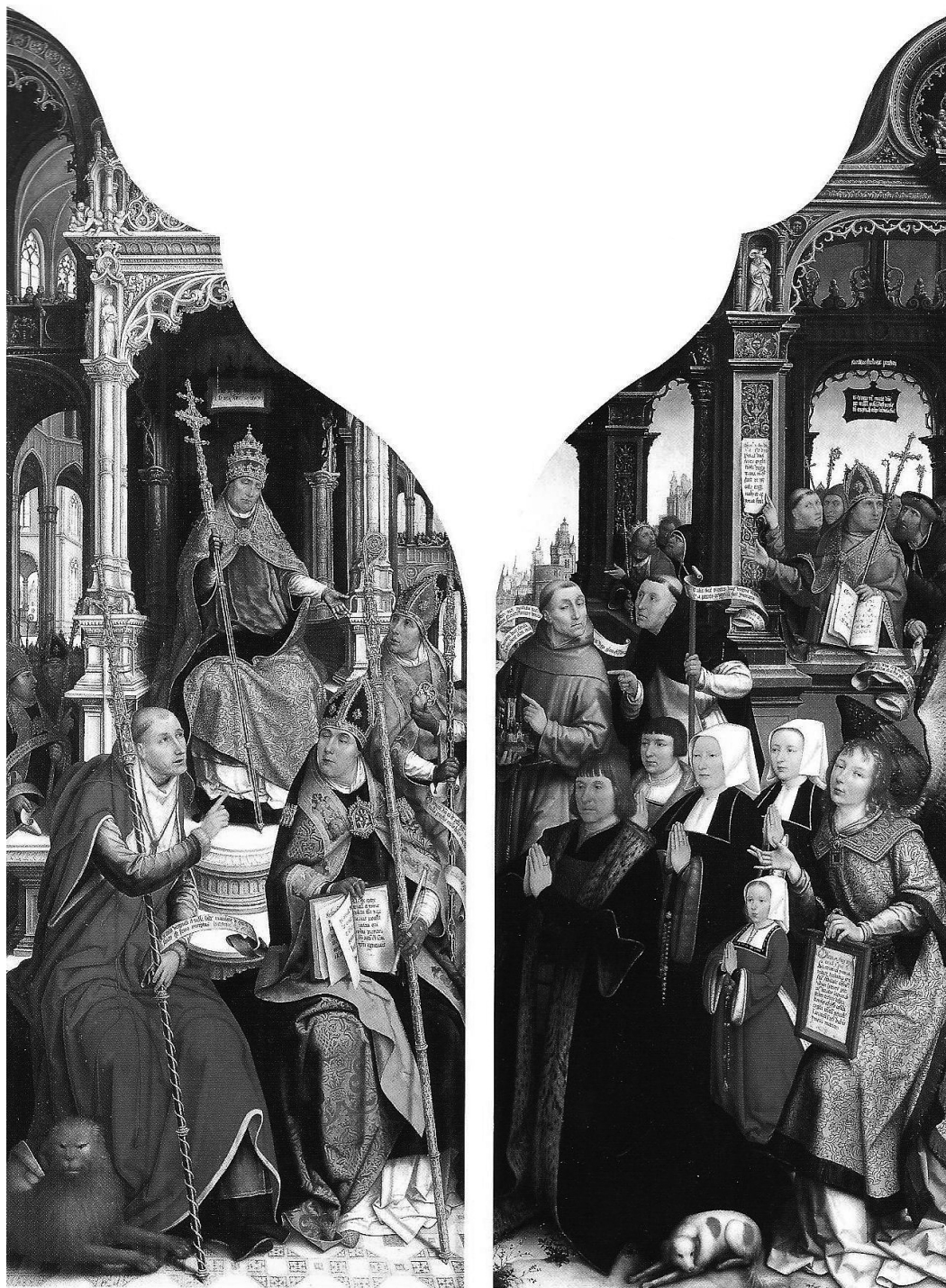
Można przypuścić, że wskazane elementy zaskoczenia widza odgrywają tę samą rolę, co opisywane na początku „odkrycie” obecności ciała Jezusa. Widz znowu poddaje się urokowi skomplikowanej, ale jakże lo-

gicznej struktury, którą szczegółowo analizuje. W końcu dostrzega „zapadnięcie się” kompozycji, które w dalszej konsekwencji przypomina mu o właściwym celu dzieła, jakim jest kontemplacja przedstawienia religijnego. Odbiorca porzuca więc widzenie obrazowe, żeby znowu zobaczyć scenę w odniesieniu do siebie. Podobną funkcję może pełnić także owo „przedłużenie przedstawienia” tablicy środkowej w przestrzeń awersów skrzydeł, gdzie oglądający natrafia na wizerunki pogrążonych w kontemplacji fundatorów. W innym miejscu, pisząc o eucharystycznych odniesieniach programu retabulum<sup>31</sup>, wskazałam, że nie skupiają one wcale swej uwagi na scenie centralnej, ale na tym, co rozgrywa się przed retabulum. W tej interpretacji próbowałam dowartościować rolę przestrzeni, w której ustawione było dzieło, jako zasadniczego czynnika rozumienia obrazu, idąc za metodologią Winifrieda Wilhelmy'ego czy Barbary Lane<sup>32</sup>. Pomięłam wówczas natomiast inną możliwość wytłumaczenia sensu skierowania ich wzroku w „pustą przestrzeń” (którą tylko czasowo mogła wypełniać konsekrowana Hostia). Znane są obrazy, gdzie fundator, ukazany wprost w obrębie jakiejś historycznej sceny religijnej czy też jako uczestniczący w *sacra conversazione*, zdaje się wcale nie obserwować tego, co „rozgrywa się tuż obok niego” – patrzy martwo wprost przed siebie. Jednym ze sposobów interpretacji tego modusu obrazowego było powołanie się na ideę wizji. Uznano, np. w odniesieniu do *Madonny kanonika van der Paele* Jana van Eycka, że przedstawiony fundator nie tyle bezpośrednio uczestniczy w faktycznej „świętej rozmowie”, ile posiada „myślną – wewnętrzną – wizję”. Oczywiście, w takim zobrazowaniu nie zawsze musi chodzić o ukazanie wizji, która jest czymś udzielonym, ale np. o wewnętrzne przeżycie, w medytacji rozgrywające się także na poziomie wyobrażenia. Wydaje się to możliwym rozwiązaniem, jeśli uwzględnimy trzymany przez kanonika w dłoniach modlitewnik. Można więc przyjąć, że i w przypadku omawianego dzieła malarz mógł przedstawić fundatorów nie tyle „przeniesionych w czasie”, ile powracających w wyobraźni do kontemplowanej czy też stanowiącej przedmiot medytacji sceny pasyjnej. Przynajmniej w odniesieniu do fundatorki, ukazanej w postawie modlitewnej na klęczniku, na którym leży rozwarta książeczka do nabożeństwa, wydaje się to bardzo uzasadniony sposób interpretacji. Wrażenie owo wzmagą także to, że fundatorzy nie zostali ustawieni bezpośrednio obok opłakujących niewiast, ale na tablicach bocznych, czyli w przestrzeniach realnie – fizycznie, oddzielonych od „przestrzeni” tablicy środkowej. Fundatorkę wprawdzie usytuowano na tle będącym kontynuacją pejzażu tablicy środkowej, ale, jak wspomniałam, klęczy ona na klęczniku, nie zaś wprost na ziemi, jak wszyscy skupieni wokół Ciała Jezusa. Za jej plecami stoi święty, dochodzi więc do głosu pewna czasowa niespójność. Fundator zaś ukazany jest w zupełnie innej przestrzeni – we wnętrzu kościoła, obok żyjącego kilka wieków wcześniej papieża Grzegorza Wielkiego. Obraz znowu zdaje się igrzać z widzem, strukturalnie scalając coś, co realnie jest oddzielone. Widz, dostrzegając te dwa poziomy dzieła: zobrazowanych fundatorów, którzy kontemplują „metaobraz” – scenę Opłakiwania, prędzej utożsamia się z fundatorami – usytuuje



<sup>31</sup> Zob. przyp. 11.

<sup>32</sup> W. Wilhelmy, *op. cit.*, s. 7; por. B. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.



Il. 6 J. Bellegambe, *Tryptyk Niepokalanego Poczęcia*, 1526, Musée de la Chartreuse, Douai (awersy skrzydeł)

obok nich, niż wkroczy w przestrzeń tablicy środkowej. Pierwsze odkrycie, a mianowicie doświadczenie otwarcia kompozycji sceny centralnej ku przestrzeni pozaobrazowej, mogło go zachęcić, by niejako wszedł w tę scenę, zamknął krąg wokół Jezusa i wspólnie z niewiastami i Janem opłakiwał zmarłego. Teraz jednak, gdy zobaczył wizerunki fundatorów (a zaprowadziła go do nich sama struktura obrazowa), została przed nim odsłonięta prawda, że oto to, co ma kontemplować, jest tylko wyobrażeniem. Nadbudowanym, być może, nad słowami *Biblii*, ale samym w sobie „martwym”. Widz nie ma już pokusy, by podjąć z tryptykiem dialog, by utożsamić z Bogiem to, co zostało namalowane. Dzieło samo, swoją strukturą, immanentnie zawartą w nim grą obrazową nie tylko obnaża prawdę o sobie, ale sprowadza na właściwą ścieżkę. Niewykluczone, że odbiorca w nie „wkroczy”, ale tylko po to, by wraz z fundatorami (z którymi utworzy swoisty krąg) medytować nad prawdą religijną – pozostanie jednak na zewnątrz metaobrazu. Dzieło spełni więc swoją funkcję hortatyczną (zachęci do dewocji), ale nie przywiedzie do idolatrii.



<sup>33</sup> Choć musiałby to być nader wykształcony artystycznie człowiek, skoro ingerowałby w kwestie struktury kompozycji.

<sup>34</sup> Odpust przysługiwał każdemu, kto odmówi określoną liczbę wskazanych modlitw przed figurą (!), czyli przed wizerunkiem Męża Boleści.

### Ekskurs o okolicznościach historycznych powstania tryptyku

Trudno w tym miejscu nie powrócić do problemu „zepchnięcia” sceny Wizji św. Grzegorza na boczną tablicę. Dochodzi tu do pewnego rodzaju deprecjacji. Ale czego właściwie? Czy wartości modlitwy przed *Imago Pietatis*? A może odpustu uzyskiwanego za jej sprawą? Samo retabulum nie udzieli nam odpowiedzi na te pytania, *de facto* odnoszące się do pozaobrazowej rzeczywistości przemian zachodzących w kulturze i pobożności przełomu XV i XVI wieku. Przeniesienie motywu z miejsca centralnego na boczne sugeruje natomiast jasno: deprecjacji uległ obraz przedstawiający Wizję św. Grzegorza (czyli nie sama wizja, nie ukazujący się jako Mąż Boleści Chrystus, nie odpust uzyskiwany za sprawą modlitwy itd.). Omawiany tryptyk w dotychczasowej analizie ujawnił już pewne tendencje do samopodważania (podważania siebie jako obrazu). W tym może, ale wcale nie musi, kryć się świadomy zabieg malarza, ewentualnie twórcy programu<sup>33</sup>. Przesunięcie sceny Wizji jawi się zaś jako zabieg bardzo świadomy. Przedstawieniu zostaje niejako odebrana „cudowność” – zamiast zastępować kult, czyli modlitwę i cześć oddaną Bogu (a nie figurze!<sup>34</sup>), teraz miało ono do niego przywodzić. Wizja ciągle wskazywała – czy mogła wskazywać – na *visio beatifica*, na ów szczególny aspekt modlitwy za dusze czyścicowe podczas Mszy, mogła próbować tłumaczyć, czy potwierdzać, dokonującą się w Eucharystii transsubstancjację, mogła wreszcie wyjaśniać istotę Mszy, ale już tylko jako swoisty obrazowy komentarz. Przestała zastępować czy tworzyć rzeczywistość, a zaczęła jedynie na nią wskazywać.

Pozostaje zapytać, na podstawie czego mogło dojść do takiego przeobrażenia w pobożności. Oczywiście, jedno z potencjalnych rozwiązań to oddziaływanie reformacji, której pochodem pierwsza połowa XVI w. jest przecież bardzo silnie naznaczona. Jej rola nie sprowadzała się jed-



<sup>35</sup> Zob. E. Hautcœur, *Histoire de l'abbaye de Flines*, Lille 1909; J.-B. Lefevre, *Histoire et institutions des abbayes cisterciennes (XIII-XVIIe siècle)*, „Revue Benedictine” 1990, nr 100, s. 156-174; M.-E. Montulet-Henneau, *Les filles de Citeaux au pays Mosan*, Brussels 1990.

<sup>36</sup> A. G. Pearson, *Nuns, images, and the ideals of women's monasticism. Two paintings from the Cistercian convent off Flines*, „Renaissance Quarterly” 2001, nr 22; artykuł zamieszczony w bibliotece internetowej The Free Library na stronie: <http://www.thefreelibrary.com/Nuns,+images,+and+the+ideals+of+women's+monasticism:+Two+paintings+...-a082554400> (data dostępu: 21 III 2011).

<sup>37</sup> Douai, Archives Municipales, Archive de la Famille de Lalaing, Layette LIX, n° 322, 5 XII 1509; za: R. Genaille, *L'œuvre de Jean Bellegambe*, „Gazette des Beaux-Arts” 1976, nr 118, s. 17 (Catalogue nr 4).

<sup>38</sup> W 1520 r. legat papieski Aleksander zorganizował w Lowanium publiczne palenie ksiąg luterzańskich, z czego można wnioskować, że już od jakiegoś czasu protestantyzm znajdował tam posłuch; zob. J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1976, s. 84.

<sup>39</sup> Zob. R. Genaille, *L'œuvre de...*, s. 10; J. Balicki, M. Bogucka, *loc. cit.*

<sup>40</sup> 1508-1520: Flines; 1505-1525: Anchin; ok. 1515: Marchiennes; 1516-1517: Saint-Amand; 1511-1528: kościół Saint-Amé, Douai; 1511, 1517-1518: katedra w Cambrai; 1527-1532: Saint-Vaast w Arras; 1533: dominikanie, Douai; zob. R. Genaille, *L'œuvre de...*, s. 14 (przyp. 18).

<sup>41</sup> C. Itzel, *Peinture et hétérodoxie. La peinture flamande à la lumière du débat sur les images*, [w:] *Campin in context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375-1445*, red. L. Nys, Valenciennes 2007, s. 139-154.

nak wyłącznie do niszczenia starego porządku i wprowadzania nowego czy do odbierania Kościołowi katolickiemu wpływów i wiernych oraz do jego reakcji w postaci działalności inkwizycji. W regionie Hainaut-Artois, w którym żył i tworzył Bellegambe, w pierwszej połowie XVI w. wciąż działało wiele konwentów benedyktyńskich i cysterskich, które pod wpływem nowinek reformatorsko-humanistycznych przeprowadziły w tym czasie reformy wewnętrzne<sup>35</sup>. Sam proces wewnętrznego uzdrowienia rozpoczął się zaś właściwie dużo wcześniej. Zainicjowała go w 1406 r. Marie le Bervy w konwencie Robermont<sup>36</sup>. Jej podstawowym założeniem było przywrócenie ducha reguły cysterskiej: ścisłej klauzuli oraz osobistego ubóstwa siostr. Te same założenia towarzyszyły drugiej fali reform w końcu XV oraz w XVI wieku. W tym ostatnim okresie reformy przeprowadziły opactwa: Anchin (opat Guillaume d'Ostreel) czy Marchiennes (opat Jacques Coene). *Retabulum Cellier*, najwcześniejsze znane i potwierdzone archiwalnie dzieło autorstwa Bellegambe'a<sup>37</sup>, obrazuje natomiast reformę Flines, która została ogłoszona za prałatury Marie Waye w r. 1506, a wdrażana była przez następczynię tamtej, Jeanne de Boubaïs, ściśle współpracującą z opatem z Clairvaux, Jeanem Foucaultem oraz z Guillaumem de Bruxelles, spowiednikiem mniszek z Flines. Reformy te w większości przeprowadzone zostały jeszcze przed pierwszą falą reformacji, która miała miejsce ok. 1520 roku<sup>38</sup>.

Klasztory odgrywały, obok realnej jeszcze w omawianym czasie roli gospodarczej, także społeczno-światopoglądową<sup>39</sup>. Doskonałym przykładem ich silnego oddziaływania na społeczność miejską jest rodzinne miasto Bellegambe'a, Douai. Sam artysta także, przynajmniej w pewnych aspektach, temu oddziaływaniu podlegał. Jego twórczość malarska pozostaje w dużej mierze w służbie Kościoła: konwentów cysterskich i benedyktyńskich, dominikanów, kościołów parafialnych czy katedralnych<sup>40</sup>. Nadto jest ściśle podporządkowana polemicznej działalności Kościoła, odpowiadającego na zagrożenie, jakie stanowiła dla niego reformacja. Bellegambe podjął tę trudną do zilustrowania tematykę dogmatyczną w *Tryptyku Niepokalanego Poczęcia* [il. 6], wykonanym nie dla konwentu czy konkretnej świątyni, ale na zamówienie ławnika miasta Douai, Jeana Pottiera (ukończonym w 1526 r.). Warto wreszcie nadmienić, że opisane wewnątrzkościelne ruchy odnowy religijności, sięgające początków XV w., dotyczyły także problemu medium obrazowego. Ma to dla nas znaczenie o tyle, że osoby zaangażowane w reformę były związane z regionem, w którym działał Bellegambe, a więc gdzie musiał powstać *Tryptyk Optakiwania* z jego „zepchniętą” na boczną tablicę sceną Wizji św. Grzegorza. Należy tu wymienić biskupa Cambrai, Pierre'a d'Ailly (zm. 1420), Jeana Gersona (zm. 1429) i Geerta Groota (zm. 1384), który w swoim dziele *De quattuor generibus meditabilium* wskazywał na pozytywną rolę, jaką mogą odgrywać obrazy w edukacji religijnej, przestrzegając jednak równocześnie przed możliwą idolatrią<sup>41</sup>.

## Zakończenie

„Prawdziwą treścią dzieła staje się sposób widzenia i osądzania świata zawarty w sposobie kształtowania. Tylko na tej płaszczyźnie można rozważać związki sztuki ze światem”<sup>42</sup>. Umberto Eco, jak wiadomo, wysunął przytoczony wniosek, uzasadniając język sztuki awangardowej lat 60. i 70. XX w., odrzucający rym w poezji, intrygę w powieści czy filmie oraz system tonalny w muzyce – nie sposób bowiem „opowiadać” o człowieku doby kryzysu językiem, którym opisywano „wczorajszego człowieka”; „nie można oceniać, ani opisywać żadnej sytuacji, posługując się innym językiem niż ten, który z danej sytuacji wynika, ponieważ język odzwierciedla całokształt istniejących stosunków wespół z ich nieuchronnymi implikacjami”<sup>43</sup>. Wiadomo jednak, że rozważania Eco o formie otwartej dzieł współczesnych powiedziały nam, badaczom sztuki, bardzo dużo o otwartości formy artefaktu w ogóle, o jego każdorazowym aktualizowaniu w oglądzie. Dopasowanie języka do treści, które chce się przekazać (słynne *decorum*) to jedna z podstawowych zasad obowiązujących w sztuce od jej bardzo wczesnych dziejów. Zasada ta jednak w namyśle nad dziełem sztuki nie należy do przecenianych. Bellegambe musi więc zostać sklasyfikowany jako zapóźniony uczeń Rogera van der Weydena<sup>44</sup>. Jego symetryczne kompozycje, hierarchiczność, narracyjność, stosowanie rozbudowanego aparatu inskrypcyjnego w obrębie dzieła (zob. *Tryptyk Niepokalanego Poczęcia*, *Poliptyk Anchin*) – wszystko to trzeba ocenić jako zachowawczość<sup>45</sup>. Fakt, że omawiany malarz pozostawał w orbicie takich, a nie innych zlecniodawców, także świeckich, jest jakby pomijany. *Tryptyk Opłakiwania* powinien jednak w tym kontekście wyjść obronną ręką: nie znajdujemy tu „tradycyjnych” środków wyrazu, lecz *stricte* geometryczne ufundowanie kompozycji, operujące zawołowanym napięciem między statyką a dynamiką, między otwarciem a zamknięciem, między immanencją a transcendencją. Czy nie jawi się to jako doskonały komentarz do poczynań Kościoła katolickiego w dobie nasilenia się niezadowolnienia społecznego z lansowanego charakteru pobożności, w dobie upadku moralności wewnątrz niego samego oraz w dobie dochodzących do głosu nowinek reformatorskich? Kościoła, który stał na straży dogmatów – jawił się więc jako konserwatywny (zamknięty) w kwestiach rzeczowych, ale równocześnie otwarty na nowości formalne?

---

## Joanna Jabłońska

Absolwentka historii sztuki w Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończyła także studia teologiczne na PWT we Wrocławiu. Aktualnie doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką średniowieczną oraz historią recepcji tekstu biblijnego na polu teologicznym.



<sup>42</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Warszawa 1994, s. 284.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>44</sup> R. Genaille, *Le retable...*, s. 43; *idem*, *Sztuka flamandzka i belgijska*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1976, s. 118; *idem*, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, aktualizacja, uzupełnienie, nowe hasła M. Monkiewicz, A. Ziemia, przeł. wyd. 1 E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 2001, s. 34.

<sup>45</sup> Pomija się więc fakt, że na najwcześniejszym z dzieł Bellegambe'a (poświadczonym archiwalnie), powstałym w 1509r., wzmiankowanym już *Tryptyku Cellier*, można dostrzec renesansowe elementy architektoniczne. Choć powszechnie za inicjatora renesansowej sztuki na Północy uważa się Quentina Massysa, a za dzieło przełomowe – tegoż *Tryptyk św. Anny*, wykonany dla kościoła St. Pieter w Leuven, a ukończony w 1511 roku (!). Oba dzieła powstały w tym samym czasie, nadto prezentują zgoła odmienne w typie włoskie zapożyczenia. Trudno więc sugerować, że Bellegambe przejmuje nowinki artystyczne ze środowiska antwerpskiego.

## Źródła ilustracji:

G. Bastek: 1, 3, 4, 5

H. Benesz, *Jean Bellegambe*, [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich. Wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac., red. A. Kozak, A. Ziemia, Warszawa 1999, nr 10: 2

*Le Musée de la Chartreuse. Douai*, Paris 1999: 6

### Summary

#### **JOANNA JABŁOŃSKA / *Triptych of Lamentation* by Jean Bellegambe from the collection of the National Museum in Warsaw**

*Triptych of Lamentation* by Jean Bellegambe from the collection of the National Museum in Warsaw has been waiting very long for a monographic elaboration that would firstly polemicalise with the assumptions of Robert Genaille, a leading researcher on Bellegambe's work, and secondly show appreciation of its qualities considering form and contents. In the following article, which presents an extract from MA thesis written under the guidance of Prof. Jan Harasimowicz, the author wants to focus attention foremost on compositional structure of the scenes from the triptych opening, which invite an onlooker to a specific play between "perceiving seeing" and "recognising seeing". Strictly geometrical fundamentals of the composition, sensed at the very first look that introduces the mentioned play, seem to denude the painting as a painting, perform a role of self-protection against an image power, which so often leads to idolatry. The process of "removing a spell out of the painting" can also be noticed on the level of a programme, which has been discussed here only synthetically. Basically it is performed by moving the scene of St. Gregory's Vision onto the obverse of the wing, so in place where traditionally an image of a founder's patron was situated. Paintings depicting St. Gregory's vision, as images guaranteeing the praying in front of them persons an absolution, have gained great popularity since the end of the 14th c., what can be proved by the number of preserved objects both of altar and sepulchral art. Still the scene of Vision in the majority of the preserved cases was placed in the centre. Searching for the basis of this self-questioning of an image (moving St. Gregory's Vision onto a wing board does not depreciate the vision itself but its picture only), which is fulfilled on at least these two mentioned above levels, the author directs the reader's attention towards historic circumstances of the creation of the *Triptych of Lamentation* – transformation of devotion related to Reformation preceded by reformatory movements within the Catholic Church.