

Czas i miejsce opowieści w obrazie. *Tryptyk Jerozolimski z Gdańska* – problemy narracji i ikonografii

Jedno z najważniejszych dzieł w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie *Tryptyk Jerozolimski*¹ (il. 1-2) wzięło ostatnio udział w dwóch ważnych wystawach międzynarodowych – *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530* (Brugia 2010-2011) oraz *Europa Jagiellonica 1386-1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów* (Kutná Hora-Warszawa-Poczdum 2012-2013). Jest też jednym z głównych punktów w nowo zaaranżowanej Galerii Sztuki Średniowiecznej warszawskiego muzeum.

Okazałe dzieło (138,5 × 396,8 cm, z predellą 138,5 × 421,8 cm) pochodzi z kaplicy Jerozolimskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, od 1497 roku pozostającej w dyspozycji bractwa kapłańskiego Panny Marii, działającego od 1385 roku i skupiającego kapłanów parafii. Powstało zapewne około 1497-1500, przy czym, jak wykazała ostatnia konserwacja, rozegrało się to w dwóch etapach. Najpierw nieznany mistrz niderlandzki lub północnoniemiecki (z pogranicza niderlandzko-niemieckiego lub z rejonu Nadrenii), działający w orbicie wpływów Dirka Boutsy i jego synów, wykonał skrzydła, a także pejzażowe tło tablicy środkowej, potem zaś jego współpracownik lub odrębny mistrz o nadreńskim bądź westfalskim idiomie stylistycznym, ukończył główną tablicę, wypełniając ją scenami figuralnymi. Rozpoczęcie prac nad retabulum od skrzydeł jest samo w sobie dość zagadkowe i raczej niezgodne z typową procedurą. Ten warsztatowy aspekt wymaga jeszcze szczegółowych badań, zarówno technologicznych (IRR, RTG, XFR itp.), jak i stylistyczno-porównawczych, które dałyby szansę przybliżenia procesu tworzenia gdańskiego retabulum oraz sprecyzowania kręgów artystycznych i warsztatów, z jakich wywodzili się jego autorzy.

¹ Andrzej Kłoczowski, *Ołtarz z kościoła N.M. Panny w Gdańsku zwany Jerozolimskim* [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, PWN, Warszawa 1965, s. 298-304; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, PWN, Warszawa 1979, s. 91-104, 197-200, kat. nr 48; Tadeusz Dobrzeński, *Sukcesywny i symultaniczny program narracji w gdańskim Tryptyku Jerozolimskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1989-1990, XXXIII-XXXIV, s. 139-233; Adam S. Labuda, *Dzieła tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Adam S. Labuda, Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, PWN, Warszawa-Poznań 1990, s. 135-138. Prace Komisji Historii Sztuki – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, t. 17; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2004, s. 347. *Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 3, cz. 3; ibidem, t. 2, *Katalog zabytków*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Andrzej Włodarek, s. 171 (z wykazem pełnej literatury); Till-Holger Borchert et al., *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, kat. wyst., Groeningemuseum, Brugia, 29 października 2010 – 30 stycznia 2011, Lannoo, Tiel-Brugge 2010 (po ang.: *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, Thames & Hudson, London-New York 2011; po niem.: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, Belser Verlag, Stuttgart 2010; po fr.: *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530*, Hazan, Paris 2010), s. 506-507, kat. nr 277 (Małgorzata Kochanowska); *Europa Jagiellonica 1386-1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów*. Przewodnik po wystawie, red. naukowa Jiří Fajt, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, 10 listopada 2012 – 27 stycznia 2013, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2012, s. 156, kat. nr II.33.

Tu interesuje nas jednak inny aspekt dzieła – ujęcie narracji obrazowej. *Tryptyk Jerozolimski* należy do stosunkowo wąskiej grupy późnośredniowiecznych retabulów malowanych podejmujących wieloepizodyczną, sukcesywną a zarazem symultaniczną, opowieść z historii ewangelicznej bądź hagiograficznej. Jest próbą – jak pokażemy: szczególną – ujawnienia obecności czasu w historii i teraźniejszości.

Czas naturalny, liturgiczny, historiograficzny

Średniowieczne poczucie czasu, jego zapis i jego mierzenie² zawierały w sobie świadomość rozdzielności czasu przyrodniczego, astronomicznego, vegetatywnego oraz czasu historycznego, społecznego. Na przykład, Beda Czcigodny w VII wieku uznawał rachubę czasu wedle różnych kategorii: „natury” (rok słoneczny), „zwyczaju” (miesiące) i „władzy” (piętnastoletni indykcjon, po upływie którego w cesarstwie rzymskim ściągano specjalny podatek; niedziela jako ustalony urzędowo dzień świąteczny itp.)³. Nicolas d'Oresme w wieku XIV rozróżniał czas naturalny, wyznaczany materialnym zjawiskiem ruchu, od czasu formalnego, mierzonego matematycznie⁴.

Jacques Le Goff wydziela dwie epoki w doznawaniu czasu: dojrzałe średniowiecze to teologiczny „czas Kościoła”, ukierunkowany na zbawienie, wieczność i pozaczasowego Boga oraz poddany kalendarzowi liturgicznemu, późne zaś to „czas kupców” (czas handlu i handlarzy), poddany rachubie praktycznej, wyznaczaniu terminów negocjacji, transakcji, przedsięwzięć, transportu i podróży, osiąganiu zysku⁵. Jest to jednak podział zbyt szeroki, by był operatywny w analizowaniu średniowiecznych pojęć czasu. Czas naturalny wyznaczany był rytmem astronomicznych jednostek roku słonecznego i księżycowego, rytmem pór roku, miesięcy poddanych pracom na roli, porom dnia i nocy itd. Na te przyrodnicze podziały nakładała się rachuba kościelna – kalendarz liturgiczny, kalendarz świąt powszechnych i lokalnych w danej diecezji, oraz rządzący zegarem życia zakonników, kanoników i pobożnych świeckich system stałych pór nabożeństw i modlitw: jutrzni, prymy, tercji, seksty, nony, niesporów, komplety, zawarty w brewiarzach i godzinkach.

W systemie normatywnej rachuby czasu – kalendarzu kościelnym⁶ – połączono komputystykę, opartą na astronomicznej tradycji starożytnej i obliczaniu czasu (pozornego) obiegu

² Zob. m.in.: *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1983–1984. *Miscellanea mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln*, 16; Hans-Werner Goetz, *Zeit / Geschichte. Mittelalter* [w:] *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Peter Dinzelbacher, A. Kröner, Stuttgart 1993 (nowe wyd. rozszerzone: A. Kröner, Stuttgart 2008); Peter Dinzelbacher, *Lebenswelten des Mittelalters 1000–1500*, Wissenschaftlicher Verlag Bachmann, Badenweiler 2010, rozdz. *Zeit*, s. 138–158. Bachmanns Basiswissen, 1. Zob. też *Constructions of Time in the Late Middle Ages* („Disputatio. An International Transdisciplinary Journal of the Late Middle Ages”, 2), ed. by Carol Poster and Richard J. Utz, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 1997.

³ Anna-Dorothee von den Brincken, *Hodie tot anni sunt. Große Zeiträume im Geschichtsdenken der Frühen und Hohen Scholastik* [w:] *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, op. cit., s. 192–211, zwł. s. 193.

⁴ Jürgen Sarnowsky, *Zur Messung von Zeit und Bewegung* [w:] *Mensura...*, op. cit., s. 153–161, zwł. s. 156.

⁵ Jacques Le Goff, *Czas Kościoła i czas kupca* [w:] *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajackowski, PIW, Warszawa 1988, s. 331–355; zob. też idem, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Gallimard, Paris 1977. *Bibliothèque des histoires*.

⁶ Arno Borst, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europa*, Wagenbach, Berlin 1990. *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek*, 28; Józef Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, PWN, Warszawa 2001, s. 107–153; Henryk Wąsowicz, *Kalendarz juliański i gregoriański oraz Kalendarz chrześcijański* [w:] *Czas i kalendarz*, red. Zdzisław J. Kijas OFM, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2001, s. 77–115 i 117–158. *Biblioteka Ekumenii i Dialogu*, 14; Tadeusz Jurkowlanec, *Gmach pamięci. Z badań nad dekoracją rzeźbiarską prezbiterium katedry we Wrocławiu*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, rozdz. *Zasady kalendarza*, s. 129–138.

Słońca wokół Ziemi i biegu księżyca wokół Ziemi – a więc kalendarz słoneczny i księżycowy – z postanowieniami kanonicznymi o świętach liturgicznych sięgającymi tradycją soboru niceańskiego z 325 roku⁷. Kalendarz kościelny wchłaniał zaś w siebie kalendarz astronomiczny. Wiosenne i jesienne zrównanie dnia z nocą następowało w znaku Barana i Wagi, letnie i zimowe – w znaku Raka i Koziorożca, co wyznaczało pory roku, a tę cykliczność zmian w przyrodzie przekładano na różne systemy świat⁸. Na to jeszcze nakładały się różne rachuby polityczne (rachuby władzy): liczenie lat od rozpoczęcia pontyfikatu danego papieża, od intronizacji biskupa w danej diecezji, od rozpoczęcia panowania przez króla lub udzielnego księcia. Te sposoby liczenia czasu dominowały w lokalnym piśmiennictwie historycznym, kronikach i „historiach” monarchii, krajów, diecezji itp. Historiografia łączyła rachubę chrześcijańską – po lub przed narodzeniem Chrystusa – ze starożytną rachubą rzymską – od założenia Miasta (*ab urbe condita*).

W pierwszej połowie XIV wieku w użycie weszły, a rozpowszechniły się w drugiej połowie stulecia i w wieku następnym, zegary mechaniczne⁹. Zakon Krzyżacki od końca XIV wieku wprowadzał mechaniczne zegary do liczenia kanonicznych godzin nabożeństw we wszystkich podległych konwentach i dla organizacji czasu życia i pracy w podległych miastach. Zegary mechaniczne w miastach były nie tylko praktycznymi regulatorami czasu nabożeństw i pracy, ale też obiektami konkurencji z innymi ośrodkami, a przez to oznaką prestiżu. Z wieku XIV pochodzi około pięciuset udokumentowanych zegarów publicznych z całej Europy. W XV wieku, a powszechniej w końcu stulecia, możni – władcy, ale też mieszczańscy plutokraci i wielcy przedsiębiorcy – kazali sporządzać sobie przenośne zegary mechaniczne do domowego bądź biurowego zastosowania. Wraz z upowszechnieniem mechanicznych zegarów zmieniło się poczucie czasu. Jeśli wcześniej praktyczna jednostka czasowa trwała różnie w zależności od pory roku i dnia oraz od dostępności naturalnego światła, to teraz uległa unifikacji: na

⁷ Sobór wyznaczył święto Zmartwychwstania na pierwszą niedzielę po pierwszej pełni Księżyca, licząc od równonocy wiosennej, przypadającej 21 marca; jest to zatem święto ruchome. Drugą kluczową datą było święto Narodzenia Chrystusa, tym razem stałe, 25 grudnia. Ono to wyznaczało rachubę historyczną – początek nowej, chrześcijańskiej ery, rachuby stosowanej powszechnie od X wieku. Od Narodzenia też, cofając się w czasie, wyznaczano początek dziejów, moment stworzenia świata. Wedle tradycji przypisywanej św. Hieronimowi, miało ono nastąpić między 18 a 25 marca 5199 roku przed narodzinami Chrystusa. Rok liczono różnie: od Bożego Narodzenia (25 grudnia), i był to tak zwany styl Narodzenia Pańskiego (*stilus a Nativitate*); od 1 stycznia – styl Obrzezania (*stilus a Circumcisione*); od 25 marca – od święta Zwiastowania jako momentu Wcielenia Logosu w Jezusa (styl Zwiastowania; *stilus a Annuntiatione*).

⁸ W ramach jednego systemu wiosna zaczynała się w dniu Katedry św. Piotra, 22 lutego (ósme kalendy marca w nadal używanym kalendarzu rzymskim, juliańskim), lato w dniu św. Urbana, 25 maja (ósme kalendy czerwca), jesień w dniu św. Bartłomieja, 24 sierpnia (dziewiąte kalendy września), zima najczęściej 11 listopada, w dniu św. Marcina (trzecie idy listopada). Wedle innego systemu wiosnę wyznaczała ruchoma Wielkanoc, lato w dzień św. Jana Chrzciciela (24 czerwca), jesień w dzień św. Michała Archanioła (29 września), zima w Boże Narodzenie (25 grudnia). W trzecim systemie podział roku (*Quatember*) następował według cyklu trzydniowych postów (Suchych Dni) w środę, piątek i sobotę, przypadających po pierwszej niedzieli Wielkiego Postu, po Zielonych Świątkach, po święcie Podwyższenia Krzyża (14 września) oraz po św. Łucji (13 grudnia).

⁹ Zob. m.in.: *Die Geschichte der Zeitmessung und der Uhren*, hrsg. von Ernst von Bassermann-Jordan, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, Berlin 1920 et al.; Ernst von Bassermann-Jordan, Hans von Bertele, *Uhren. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, wyd. 7, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1969; David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London 1983; Gerhard König, *Die Uhr. Geschichte, Technik, Zeit*, Koehler & Amelang, Berlin 1991; Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, Hanser, München 1992; Jürgen Abeler, *Ullstein-Uhrenbuch. Eine Kulturgeschichte der Zeitmessung*, Ullstein, Frankfurt a. M. 1994; Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders*, The University of Chicago Press, Chicago 1996; Carlo M. Cipolla, *Gezählte Zeit. Wie die mechanische Uhr das Leben veränderte*, Wagenbach, Berlin 1999. Wagenbachs Taschenbuch, 343.

przykład uniwersytecki wykład w Oxfordzie lub na innej uczelni trwał dawniej w końcu czerwca niemal o połowę dłużej niż w okresie zimowym; teraz poddany został rygorowi odmierzanych mechanicznie godzin.

Zarówno czas komputystyczny, liczony liczbowo i mierzony mechanicznie, jak i czas naturalny, miały swoje mniej lub bardziej bezpośrednie odzwierciedlenie w sztuce późnośredniowiecznej. W prosty sposób rachuba przyrodniczych odcinków czasu wyrażała się w niezliczonych cyklach ilustracji modlitewnikowych, godzinkowych i brewiarzowych. W tych najpopularniejszych wtedy księgach, pisanych i iluminowanych zawsze do użytku (*ad usum*) lokalnej diecezji czy okręgu, wedle miejscowego kalendarza kościelnego, widniały zestawienia dni świętych patronów, liturgiczne cykle i ciągi modlitw na określone święta powszechne i okresy postu, przeliczone na lokalny uzus: ilustracje i modlitwy związane ze Zwiastowaniem jako początkiem rachuby chrześcijańskiej i ewentualnym początkiem roku, Bożym Narodzeniem jako drugim możliwym początkiem cyklu rocznego, cyklem wielkanocnym, świętami Trójcy Świętej i Zesłania Ducha Świętego. Unaocznienie w obrazowej iluminacji tej cykliczności w skali roku zespolone było z rytmem modlitw w skali dnia (cyklem właściwych godziniek). Większość godziniek i brewiarzy zawierała zespół ilustracji kalendarzowych z pracami miesięcy, powiązanych z cyklem astronomicznym – zodiakalno-planetarnym. Samodzielne i retabulowe obrazy, posągi i reliefy ukazywały z jednej strony liturgiczną cykliczność kalendarza świąt powszechnych (przedstawienia „kultowe” tematów takich jak Zwiastowanie, Nawiedzenie, Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie, Zstąpienie Ducha Świętego, Sądu Ostatecznego, a także wizerunki Marii z Dzieciątkiem i Trójcy Świętej), z drugiej figury miejscowych świętych i epizody z ich życia, związane z lokalnym kultem, przypominając o ich świętach w ciągu roku. W tym sensie kościoły pełniły funkcję instrumentu mnemotechnicznego, „gmachu” czy „teatru pamięci”. Idea podbudowywania pamięci poprzez zbiór *loca* – miejsc pamięci, tworzących imaginacyjną przestrzeń pamięci – wywodziła się z antycznej retoryki, od anonimowego traktatu o pamięci *Ad Herennium* (ok. 86–82 p.n.e.) i była dobrze znana w całym średniowieczu (Thomas Bradwardine, Hugo od św. Wiktora, Albert Wielki, Tomasz z Akwinu, Rajmund Lull i in.). Ale nawet bez tego specjalnego kontekstu, budowla, wypełniona w określonym porządku obrazami, figurami, reliefami i retabulami, niewątpliwie służyła utrwalaniu i wspomaganiu pamięci o czasowym porządku dnia, roku, dziejów w danym miejscu. Taki też sens musiały mieć wielkie wielocłonowe retabula, jak choćby *Ołtarz Mariacki* Veita Stośa w Krakowie. Jest on instrumentem pamięci o historii uniwersalnej, skupiającym dzieje Zbawienia poprzez osobę Marii jako Współzbawicielki (*Corredemptrix*): od jej pochodzenia z rodu Dawida (*Drzewo Jessego* w predelli), przez jej udział w akcie Odkupienia (cykle maryjny i chrystologiczny na skrzydłach), po przejście do obszaru Zbawienia (*Zaśnięcie* i *Koronacja*). Jest także pomocniczym, obrazowym „kalendarzem” liturgicznym: poprzez cykle mariologiczny i chrystologiczny, w tym cykl wielkanocny, przypomina asocjacyjnie o następstwie świąt i rytuałów.

Szczególnie ważne było utrwalanie i systematyzowanie memorii historycznej, pamięci historiograficznej o dziejach świętych i świeckich. „Przywozić na pamięć życie poprzedników” było trzecim, po pouczaniu niepiśmiennych i ozdabianiu budowli, celem wytwarzania dzieł sztuki, jaki wskazywał Honoriusz Augustodunensis w XII wieku. Ta tradycja mnemotyczna, zawierająca konieczność stratyfikacji czasu historycznego, niewątpliwie trwała wciąż powszechnie w wiekach czternastym, piętnastym i szesnastym. Historia i jej pamięć utrwały się poprzez rozbudowane systemy miniatur w kodeksach kronik i ksiąg o dziejach monarchii, księstw, hrabstw, diecezji, klasztorów, miast i regionów, w tym także poprzez ilustracje historii antycznych, funkcjonujących zarazem jako romanse rycerskie, jak popularne opowieści o Aleksandrze Wielkim czy liczne eposy historyczne w typie burgundzkiej *Historii Girarta*

de Roussillon. Do szczególnej kategorii dzieł historiograficznych należały wielkie opowieści związane z ideą krucjat, w tym historie elitarnych zakonów rycersko-arystokratycznych, jak *Historia Złotego Runa* (*Histoire de la Toison d'or*) autorstwa Guillaume'a Fillastre'a (1468–1473, Österreichisches Staatsarchiv, Wiedeń; kopie: Bibliothèque Royale de Belgique, Bruksela, ms. 9028 oraz Bibliothèque Municipale, Dijon, ms. 2948) czy *Kroniki Jerozolimskie* (*Chroniques de Jérusalem abrégées*, ok. 1453–1454, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń, Cod. 2533).

Czas teologiczny i filozoficzny

Średniowieczne pojęcie czasu historyczno-teologicznego kształtowane było konceptualnie i było odmienne od poczucia powszechnego, związanego z czasem biologiczno-przyrodniczym.

Św. Grzegorz z Nissy (IV w.), porządkując czas w dziejach świata, rozwijał trzy stare pojęcia greckie: *kairos*, *akolouthia* i *eschaton*: moment, trwanie i koniec¹⁰. *Kairos* to moment czasu, moment dokonania się woli Bożej i zaistnienia wydarzenia, punkt złączenia przeszłości i przyszłości w teraźniejszości, będący konsekwencją poprzednich zdarzeń i załącznikiem nowych, kontynuacją i zapoczątkowaniem. Historia to „inicjowanie bez końca” kolejnych wypadków. Czas jest następowaniem wzajemnie łączących się wydarzeń jednostkowych, co powoduje sukcesywną, łańcuchową ciągłość historii – trwanie czasu – *akolouthia*. Ma ona swój cel, więc i, po jego spełnieniu, swój kres; ów teologiczny koniec czasu to *eschaton*. Bóg jest obecny we wszystkich tych trybach czasu, choć sam jest ponad- i beczasowy, wieczny; poprzez *kairos* przejawia się raz po razie w świecie, *akolouthia* jest odbiciem Jego wieczności, *eschaton* oznacza przejście do niej.

W XI księdze *Wyznań* św. Augustyn stwierdza, że czas jest wartością bezcenną, niewycenialną i nieocenialną, jest jednym z wymiarów doczesnego świata, stworzony przez Boga, który istnieje poza nim. Wiąże się ze zmiennością i ruchem, nadającymi sprawczość działaniu świata (to za Arystotelesem), ale też obarczony jest cechą przemijalności. Teraźniejszość jest czasem postrzegania (postrzegalnym, choć nieuchwytnym), przeszłość – czasem pamięci, przyszłość czasem oczekiwania. W istocie jednak czas przeszły i przyszły nie istniejąc tu i teraz, występują tylko poprzez pamięć ludzką i zapowiedź profetyczną.

Czas płynny, pojęty jako ciągłość, kontinuum, był w debatach średniowiecznych teologów pojęciem wziętym od Arystotelesa. Kontinuum – jako związane z ruchem – było niepodzielne lub – co na jedno wychodzi – nieskończenie podzielne na coraz to mniejsze jednostki. Ale sama struktura czasu pozostawać miała ciągłą płynnością. Ta definicja czasu zderzała się co i rusz z koncepcją czasu „atomistycznego”, zatomizowanego, złożonego z najmniejszych możliwych cząstek¹¹. Tu źródłem była Biblia (inaczej niż korpuskularny atomizm fizyczny, zakorzeniony w myśli antycznej): apostoł Paweł pisze w I Liście do Koryntian, że zmartwychwstanie ciał na końcu świata dokona się *ἐν ᾠμίᾳ* (łac. *in atomo*) – momentalnie, w okamgnieniu. Pojęcia atomu czasu pojawia się w konsekwencji u Ojców Kościoła: Tertuliana, Ambrożego, Hieronima (w jego Wulgacie *in atomo* przełożone zostało na *in momento*) i Augustyna. Ten ostatni uważa,

¹⁰ *Patrologia Graeca* (*Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum...*, Series Graeca), ed. Jacques-Paul Migne, [różni wydawcy], Paris 1800–1875) 44, 72bc; 44, 236b; 44, 981c; 45, 364c, 365a, 369b., 433d; 46, 105a; 46, 517d.

¹¹ Bernhard Pabst, *Zeit aus Atomen oder Zeit als Kontinuum – Aspekte einer mittelalterlichen Diskussion* [w:] *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, Beiträge zum Symposium „Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung in Mittelalter und früherer Neuzeit”, 6.–9. Juni 1995, Karlsruhe, hrsg. von Trude Ehlert, Schöningh, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 80–102 (tam w przypisach bibliografia do średniowiecznego pojęcia czasu w filozofii i teologii).

że czas jest podzielny wielokrotnie, aż do najdrobniejszej jednostki – atomu. Rok składa się z miesięcy, miesiąc z dni, dzień z godzin, godzina z kolejnych cząstek, aż dojdzie się do jednostki niepodzielnej, czyli atomu czasowego¹². Augustiańska koncepcja atomistycznej struktury czasu weszła do najpopularniejszej encyklopedii średniowiecznej – *Origines* Izydora z Sewilli (VI–VII w.), do pism Bedy Czcigodnego (VII–VIII w., *De tempore ratione*), Hrabana Maura (VIII–IX w., *De universo*, *De computo*) i zależnego odeń autora traktatu *De divisionibus temporum* (IX w.). *Atomus* pojawia się u wczesnośredniowiecznych autorów także jako *ostentum*, *momentum*, *punctum*.

Koncepcja czasu podzielonego na atomy wystąpiła powszechnie w średniowiecznej komputystyce, nauce obliczania czasu, skąd w XII wieku została wprowadzona do dyskursu filozoficznego przez Piotra Abelarda (*Dialectica*). Najdrobniejsza cząstka czasu – *instans* – nie nadaje się do liczenia i mierzenia czasu, jest bowiem niepostrzegalna. Ona to spaja przeszłość z przyszłością, wyznaczając teraźniejszość. Abelard świadom był sprzeczności między wizją czasu jako ciągłości a jego podzielnością. Dawał rozwiązanie dylematu: kontinuum istnieje, gdy części przechodzą kolejno jedne w drugie „bez odstępu”. Możliwe więc są w nim podstawowe, niepodzielne cząstki-atomy (*instantia*), tyle że nie ma między nimi rozdzielnosci, toteż ich addytywne następstwo staje się ciągłością. Czas to rzeka okamgnień. Recepcja *Fizyki* Arystotelesa na łańskim Zachodzie (Gerard z Cremony, ok. 1175; Robert Grosseteste, ok. 1230) przyniosła nową debatę o ciągłości czasu. W pismach arystotelików pierwszorzędną rolę gra nieskończona podzielność cząstek – fundament Arystotelesowskiego pojęcia kontynuacyjnego czasu i rozciągłej przestrzeni. Przeciwno tej koncepcji wystąpiło w XIV wieku wielu prominentnych uniwersyteckich uczonych z Oxfordu: Henry of Harclay i Walter Chatton, oraz z Paryża: Gerardus Odonis (Gérard d'Odon) i Nicolas Bonet. Głosząc zasadę budowy przestrzeni z punktów, bronili zarazem atomowej struktury czasu: *continuum* stworzone jest z *indivisibilia*, niepodzielnych mikrocząstek czasu, nazywanych za Abelardem *instantia*. Chatton pisze: pomiędzy jednym „teraz” a następnym, czyli między każdym *instans*, nie zachodzi jakiś przedział czasowy, zawsze dalej podzielny, jak sądzili Arystoteles i jego zwolennicy, lecz po jednym „teraz” zachodzi bezpośrednio kolejne: gdy jeden niepodzielny moment (*instans*) zanika, nadchodzi następny. Oznacza to ustawiczne przechodzenie od zjawiska „ten *instans* jest” do zjawiska „ten *instans* nie istnieje już”¹³. To oznacza zasadę bezpośredniego przylegania kolejnych *instantia* na osi czasu, tłumaczącą jego ciągłość, a zarazem jego cząstkową (atomową) strukturę. I pozwala na kategorię zmienności, ruchu i akcji w kontinuum czasowym. Przeciwno indywiduizmowi (atomizmowi) wystąpili ostro inni czternastowieczni oksfordczycy: Thomas Bradwardine i Adam Wodeham – zwolennicy nieskończonej podzielności czasu jako *continuum successivum* (w przeciwieństwie do niepodzielnej i rozciągłej przestrzeni jako *continuum permanens*

¹² Augustyn jest tu antyarystoteleikiem. Choć Abelard nie znał *Fizyki* Arystotelesa, to czytał inne jego pisma oraz echa jej u Boecjusza. Arystoteles stwierdzał, że skoro dwa punkty przestrzenne nie tworzą jeszcze linii, to i dwa sąsiednie punkty czasowe nie wyznaczają trwania czasu. Zawsze bowiem rozdzielone są jakimś, choćby minimalnym, upływem czasu, czyli odstępem wciąż dającym się dzielić na mniejsze składowe. Przeto czas kontynuacyjny nie może być zbudowany ze stałych niepodzielnych jednostek. Nieskończona podzielność cząstek wytwarza jego płynną ciągłość, brak w nim wewnętrznych cesur. Inaczej w czasie i przestrzeni nie byłby możliwy ruch. W „teraz” – momencie teraźniejszości – nie zaistnieje żaden ruch; rozgrywa się on między „teraz” z przeszłości a „teraz” z przyszłości. „Teraz” to nie jednostkowy budulec czasu, lecz granica między dzianiem się przeszłości i przyszłości. Gdyby czas był zestawieniem kolejnych „teraz”, nie byłoby w nim ruchu, stawania się, zmiany, akcji. Wszystkie „teraz” muszą zlać się w ciągły strumień czasu, by zaistniał w nim ruch, podstawa bytu rzeczy w świecie.

¹³ Przejście dokonuje się nie w pierwszym *instansie*, bo wtedy on jednocześnie byłby i nie byłby; ani nie w drugim rozdzielonym czasowo od pierwszego (jak u Arystotelesa), bo nie można by wtedy stwierdzić, ani że jest, ani że nie jest; lecz w drugim nierozdzielonym od pierwszego, czyli następującym bezpośrednio, bez czasowej granicy.

– Bradwardine)¹⁴. Nowe argumenty indyvizibilistom dał Nicolas d'Autrecourt (*Tractatus universalis*, zw. *Exigit ordo*, ok. 1330). Atomy przestrzeni i materii są nierozciągle – punktowe. Więc i czas, związany z przestrzenią, ma strukturę cząstkową. A mimo to możliwy jest w nim ruch. Dokonuje się on między niepodzielnymi *instantia* dzięki różnicy prędkości ciał, a nie na zasadzie pokonywania odcinka czasowego między *instantia* (ten bowiem wedle Arystotelesa jest zawsze dalej podzielny). Różna prędkość ruchu ciał wynika z różnicy trwania momentów spoczynku, jakie ciała przyjmują w poszczególnych punktach czasowych¹⁵. Równomierność ruchu jest pozorem, wrażeniem, w istocie ruch jest zawsze skokową zmianą między *instansami*, wyznaczającymi punkty momentowego spoczynku. Zmiana miejsca od punktu do punktu czasowego przebiega zawsze z równą szybkością, od *instansu* do *instansu*, nie ma więc naprawdę ciał szybszych i wolniejszych, a tylko są dłuższe lub krótsze momenty spoczynku¹⁶.

Czternastowieczna dyskusja nad podzielnością czasu utrzymała przekonanie o zarazem jego ciągłości i punktowości, dając teoretyczną – mniej lub bardziej uświadamianą – podstawę późnośredniowiecznym trybom narracji w literaturze i sztuce, dla których z kolei ważny był problem planu świętego i planu świeckiego (doczesnego, ziemskiego) opowiadanej historii. Czyli: kwestia czasu i wieczności. Tę w kategoriach teologiczno-filozoficznych rozwinął w XV wieku najpełniej Mikołaj z Kuzy (Nikolaus von Kues, Nicolaus Cusanus, Kuzańczyk, 1401–1464).

Ów najwszechstronniejszy i najgłębszy myśliciel niemiecki XV stulecia zajmował się między innymi kwestiami pochodzenia skończoności czasu i świata, rozciągłości czasu i jego granic, zmienności, ruchu i spoczynku oraz mierzenia czasu. Kluczowy był dlań problem relacji między czasem ziemskim a wiecznością, rozważany w traktatach *De aequalitate* i *De docta ignorantia*¹⁷. Za Augustynem – a Kuzańczyk był wszak neoplatonikiem – uznawał czas za sposób postrzegania świata przez duszę i jej uczestnictwa w kontinuum stworzenia. Czas to kwestia świadomości, w której jawi się on „teraźniejszością przeszłości w pamięci, teraźniejszością przyszłości w oczekiwaniu oraz teraźniejszością aktualności w oglądzie rzeczywistości” (Augustyn, *Wyznania*)¹⁸. Myślenie o czasie nie jest możliwe bez namysłu nad człowiekiem. Człowiek postrzega czas i jego upływ, doznaje więc jego przemijalności, ale przed poczuciem nicości broni go skończoność czasu, to jest ukierunkowanie na koniec świata; koniec czasu stanie się zebraniem (*connexio*) dotychczasowej czasowości, przeszłości, teraźniejszości, przyszłości oraz wszelkich podziałów temporalnych w jedność, zatrzymaniem zmienności i zróżnicowania oraz wejściem w beczasowość Bożej wieczności.

¹⁴ Wodeham mówi: przejście od *instansu* do *instansu* nie może zachodzić nie tylko ani w pierwszym, ani w drugim rozdzielnym od pierwszego (jak argumentował Chatton), ale też nie w drugim bezpośrednim po pierwszym i nierozdzielny od niego, gdyż nie ma żadnego bezpośrednio następującego *instansu*, są tylko ogólne punkty graniczne między przeszłością a przyszłością.

¹⁵ Tylko najszybsze z ciał – zewnętrzna sfera niebieska – nie doznaje stanu spoczynku i nie ma szybszego ruchu niż ten jej. Pozostałe zawsze znajdują się w jakimś momencie spoczynku pomiędzy ruchem, a moment ten trwa zależnie od oporu środowiska, w którym działają, oraz od dyspozycji danego ciała, jego ciężaru; czyli łącznie, mówiąc językiem współczesnym, zależnie od jego masy.

¹⁶ Dość zbliżone poglądy głosił w Oxfordzie John Wycliff (*Tractatus de logica*, ok. 1360). Atomowa struktura czasu polega na bezpośredności następstwa *instantia*, a ruch dokonuje się poprzez styczność pozycji i powierzchni ciała w danym *instansie* z pozycją w kolejnym. Tak działa czas ziemski, podczas gdy wieczność boska sama jest jednym jedynym *instansem*, jest wieczną teraźniejszością i nie zna ruchu ni przemiany.

¹⁷ Wendelin Knoch, Nikolaus von Kues, *Zeit und Ewigkeit* [w:] *Zeitkonzeptionen...*, op. cit., s. 103–116. Zob. też Norbert Fischer, *Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues in De aequalitate* („in temporalne unitrinum tempus”), „Trierer Theologische Zeitschrift” 1990, Bd. 99, s. 170–192.

¹⁸ N. Fischer, *Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues...*, op. cit., s. 178.

Ciągłość czasu polega według Kuzańczyka na *visio temporis* – postrzeganiu czasu, opartym na koniunkcji trzech trybów temporalnych: „Gdy patrzysz na przeszłość jako na czas miniony, widzisz, że dokonał się w teraźniejszości i że dokona się w przyszłości”¹⁹. Co się wydarzyło w przeszłości, może trwać w teraźniejszości i w przyszłości. A to, co postrzega się w teraźniejszości, zrodziło się i zaistniało wszak w przeszłości, gdy była ona teraźniejszością, i będzie w przyszłości jako jej teraźniejszość. Nie znosi to jednak swoistości czasu. Przeszłość bądź co bądź przeminęła, a przyszłość jeszcze nie nastąpiła. Ale jeśli „wszystko ma swój czas”, to jest nim zawsze teraźniejszość, wszakże widziana przez człowieka jako przeszła, bieżąca, przyszła. To człowiek (jego dusza), postrzegając czas w tych trzech trybach, ustanawia jego ciągłość. Jest to *tempus contractum in temporalibus* – czas trwania zawarty w czasach przemijania. Właściwy byt (bycie) czasu nie jest duszy dostępne: przeszłość skończonych rzeczy nie istnieje tu i teraz, teraźniejszość pozostaje zredukowana do samej siebie, a przyszłość jeszcze nie trwa. Dusza ludzka (świadomość) rozpoznaje czas i skupia w sobie jego trzy tryby, oddzielając przeszłość i przyszłość od teraźniejszości, a zarazem wiążąc je ze sobą. W ludzkim postrzeganiu czasu nie ma przeszłości i przyszłości bez teraźniejszości, a teraźniejszości bez przeszłości i przyszłości. Oto *unitrinum tempus*, ziemski czas trojaki zjednoczony, uczestniczący w *tempus intemporalis*, trwaniu pozaczasowości, czasie wiecznym. To stanowi podstawę odróżnienia czasu bieżącego od wieczności. Ustanawiając łączność trzech czasów dusza staje na poziomie czasu wiecznego, *in horizonte aeternitatis*, nie tracąc kontaktu z czasem i przestrzenią doczesności. Bezczasowość Boga potrzebuje czasowości świata.

Łączność trzech czasów wyjaśnia też działanie ruchu i występowanie zmienności w świecie. Czas, stworzony *ex nihil* u początku świata i zmierzający do jego końca, wypełniony jest zmiennością, implikowaną ustawiczną przemianą przeszłości w teraźniejszość i przyszłość (i na odwrót), dokonywaną przez duszę. Zmienność czasu jest kwestią samoświadomości człowieka. Jest stanowieniem czasu *temporalium*. Sama dusza to *tempus perfectum*, będący *similitudo aeternitatis*, odbiciem idealnej wieczności, „bezczasowego czasu” Boga. Dusza, w zmienności ludzkiego bytu, pożąda stanu spoczynku, błogostanu wieczności. To jest sensem i celem jej działania, ruchu, aktu w bieżącym czasie. To napędza jej kreatywną potencję projektowania przyszłości z przeszłości w teraźniejszości. Wszelką czasowość dusza podnosi do poziomu bezczasowości, do horyzontu wieczności. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość przechowywane są w duszy i odnoszone do wiecznego trwania: przeszłość trwa w teraźniejszości, a przyszłość rodzi się w przeszłości, skupione w duszy jako czasie doskonałym. Każde zdarzenie czasowe ma dla duszy ponadczasowe znaczenie.

W tej eschatologicznej perspektywie czasu trójdzielna struktura czasu odpowiada Trójcy Świętej przez analogię do jej zasady współistotności trzech osób boskich: tak samo istnieją trzy tryby (przejawy) czasu, choć w wieczności stanowią jedność. Tak jak w Trójcy Świętej Syn Boży pośredniczy między Ojcem-Stwórcą a Duchem-Sprawcą, tak i Chrystus pośredniczy między czasem a wiecznością. Wcielenie i ziemskie życie Boga-człowieka w czasie wprowadziły boski plan i wymiar wieczności w czas ziemski. Logos, preegzystujący Syn, stanowi *supra tempus cunctis prior existens*. Narodziny sprawiły, że Bóg zaistniał w czasie. Jego ofiara i akt Zbawienia wyznaczają perspektywę wszelkiej przyszłości, która spełni się i zamknie w paruzji, ponownym przyjsciu Chrystusa w Dniu Ostatecznym, kiedy to doczesność zakończy się, a pozostanie tylko wieczność.

¹⁹ Nicolai de Cusa *De aequalitate (Vita erat lux hominum)* [w:] Nicolaus Cusanus, *Opera omnia*, Hrsg. Hans-Gerhard Senger, Bd. 10, Meiner, Hamburg 2001, *Opuscula* 2, Fasc. 1, 16.

W kazaniu z 6 stycznia 1456 roku Kuzańczyk mówi: „Zważ: miejscem czasu jest wieczność lub [ustawiczne] »teraz«, czyli aktualność, a miejscem ruchu jest spoczynek, zaś miejscem liczby jest jednia i tak dalej. Gdyż jakież sens jest w czasie poza terażniejszością? Gdyż czas płynie, a jego przepływ podąża od bycia do bycia [od jednego bytu do drugiego]. Ten byt jest terażniejszością, czyli owym »teraz«. Mówi się przeto, że z całego czasu mamy dla siebie tylko »teraz«, i nie ma więcej żadnych »teraz«, a tylko jedno pojedyncze. A »teraz« nie przechodzi nigdy w przeszłość, tak jak nie można powiedzieć o przyszłym, że jest teraz. »Teraz« zatem, z którego wypływa i do którego wpływa wszelki czas, jest istotą i sensem czasu, i nazywamy to dzisiejszością [byciem »dzisiaj«] albo wiecznością [trwaniem »dzisiaj« i »teraz«], albo momentem »teraz«, które zawsze pozostają nieporuszone. Dlatego »teraz« wieczności jest wiecznością samą albo samym byciem [bytem], w którym jest byt czasu, i jest to wieczny Bóg, który jest wiecznością. Gdyż początek i ostateczny cel bycia samego w sobie oraz tym samym miejsce czasu nazywamy wiecznością”²⁰. Tak to Kuzańczyk przełamuje cykliczny model czasu ziemskiego linearną osią wieczności rozciągniętą między bezczasem sprzed stworzenia świata a bezczasem po jego zakończeniu; wiecznością, którą nazywa – pozaprzestrzennym – miejscem czasu.

Jest to miejsce czasu ziemskiego przeznaczone dla spełnienia czasu Wcielenia, czasu Jezusa Chrystusa, który pośredniczy między Bogiem a światem, Bogiem a człowiekiem, wiecznością a doczesnością. Janowa metafora Chrystusa jako drogi (i prawdy, i życia) skojarzona zostaje z metaforą św. Pawła *homo viator* – my wszyscy, ludzie, jesteśmy podróżnymi. Człowiek ma w „miejscu swego czasu” określoną drogę do przebycia, drogę ku wieczności; jest pielgrzymem. Czas życia to czas wędrówki. Rozpoczynając z konieczności swą drogę, pielgrzym nie może nią nie podążać aż do celu, a podążając nią, nie dokonuje żadnych zmian w świecie zewnętrznym. Jego droga pozbawiona jest – paradoksalnie – ruchu, zmienności, akcji. Pielgrzym czyni pielgrzymem droga życia, którą podąża; porusza się drogą, wzduż i zgodnie z nią, ku jej celowi. Jest nieodmienna i nieodwracalna, tak jak los Jezusa na ziemi, od wyjścia z wieczności do powrotu do niej. Dla Kuzańczyka czas jest zatem wymiarem doznawania wieczności przez człowieka poprzez Chrystusa. Doznawanie to jest zarazem widzeniem – *visio*, czyli postrzeganiem czasu i wieczności poprzez rzeczy w świecie, prowadzącym ostatecznie, po Dniu Ostatecznym, do duchowego widzenia Boga w wieczności.

Z pewnością ani akademicka dysputa o ciągłości i częściowości czasu, ani teologiczna teoria Mikołaja z Kuzy nie były popularne w środowiskach, w których powstawały obrazy. Należały do dyskursu filozoficznego wąskiej elity intelektualnej. Wynikały one jednak ze wspólnego doznania czasowości, a zanurzone w praktyczne życie religijne, oddziaływały na kształt retabulów i obrazów ołtarzowych. Teoria czasu Kuzańczyka zakładała istnienie dwóch osi temporalnych: pionowej – czasu teologicznego, wyznaczającej powiązanie wieczności z doczesnością, oraz poziomej – czasu historycznego, płynącego linearnie w sferze ziemskiej. To powiązanie miało swój obraz w wielkich, wielocłonowych, kompozytowych retabulach, w których obie perspektywy nakładały się na siebie poprzez procedurę otwierania i zamykania. Uobecnienu bezczasowego trwania wieczności służyły tablice i części o charakterze kultowo-liturgicznym bądź dewocyjnym. Hieratycznie ujęte przedstawienia świętości oddawało odwieczne dogmaty wiary, niepodlegające upływowi czasu albo też ukazywały momenty zetknięcia wieczności z bieżącym ziemskim czasem, wyobrażane często jako wizje. Rozbudowane cykle narracyjne na skrzydłach natomiast oddawały poczucie partykularnego podziału czasu bieżącego, jego

²⁰ *Ubi est qui natus est rex Iudaeorum* [w:] *Cusanus-Texte*, 1, *Predigten*, fasc. 2/5, *Vier Predigten im Geiste Eckharts*, Hrsg. Josef Koch, Carl Winter, Heidelberg 1936/1937.



il. 1 | fig. 1

Warsztat niderlandzki i/lub dolnoniemiecki (nadreński lub westfalski) | Netherlandish and/or Low German (Rhine and Westphalia) workshop, *Tryptyk Jerozolimski* z kaplicy Jerozolimskiej w kościele Mariackim w Gdańsku (rewersy skrzydeł) | *The Jerusalem Triptych* from the Jerusalem Chapel of Saint Mary's Church in Gdańsk (reverse sides of triptych wings), ok. c. 1497-1500, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

segmentowości i zarazem ciągłości, niejako zgodnie z filozoficzną teorią atomizmu temporalnego. W *Ołtarzu Mariackim* Veita Stoßa (1477-1489, kościół Mariacki w Krakowie) oś pionowa, łącząca czas ziemski, rozwinięty bogato i szczegółowo w historycznej narracji na skrzydłach, zamkniętych i otwartych, z beczasowością wieczności, zaznaczona została bardzo dosłownie. Jest to oś symetrii obarczona wektorem kierującym uwagę ku górze: od ziemi, gdzie następuje Zaśnięcie Marii, przez przestwór ziemskiego nieba-powietrza, gdzie dokonuje się jej Wniebowzięcie, po ukazaną już w zwieńczeniu, wyodrębnioną z przestrzeni i czasu ziemskiego scenę Koronacji w niebiosach. Jeszcze silniej ów efekt przejścia od narracji czasu atomicznego, epizodального do hieratycznego trwania beczasowości proponowały tradycyjne niemieckie retabula, ukazujące w skrzyni środkowej monumentalne statyczne posągi świętych osób, najczęściej w zestawie pięciu symetrycznie ustawionych figur, obrazując dogmat Świętych Obcowania w zaświatach, a na skrzydłach rozwijające szczegółową narrację z doczesnej, ziemskiej *historia sacra* w cyklach życia Chrystusa, Marii i świętych. Widzimy to w mnogich bardzo przykładach, poczynawszy od *Ołtarza z Landsbergu* Hansa Multschera (1437; zachowany fragmentarycznie *in situ*) czy też niezachowanego, znanego z rysunku warsztatowego Hansa Schüchlina, ołtarza głównego Munsteru w Ulm autorstwa Jörga Syrlina Starszego (1473; rysunek w Stuttgarcie, Württembergisches Landesmuseum), przez *Ołtarz z Kefermarkt* zapewne Martina Kriechbauma (1490-1498) lub *Ołtarz z Blaubeuren* Michaela i Gregora Erhartów oraz Bartholomäusa Zeitbloma i Berharda Strigla (1493-1494), po ołtarz główny kościoła św. Jakuba w Lewoczy Mistrza Pawła z Lewoczy (1508 lub 1508-1517).



W istocie, łączenie obu planów: linearnego czasu ziemskiego i bezczasowości wiecznego trwania w obszarze świętości, opisywane przez filozofów i teologów, w tym Mikołaja z Kuzy, wpojone było głęboko w mentalność średniowiecznych ludzi, w ich poczucie i doznawania czasu, także na poziomie popularnym. Jak to dokumentują teksty formularzy wyznania grzechów²¹, czas postrzegany jako sekwencja zdarzeń z przeszłości, rozpatrywanych w teraźniejszości, z myślą o przyszłości, i zawsze ostatecznie odnoszony do wieczności, był podstawą procedury spowiedzi, stanowiącej rozliczenie grzechów i zasług dokonywane w retrospekcji, w nadziei na przyszłe zbawienie. A więc także podstawą instytucji odpustu, skojarzonego z instytucją pielgrzymek, która ma, jak się wydaje, znaczenie dla ujęcia *Tryptyku Jerozolimskiego*.

Tryptyk Jerozolimski a inne wieloepizodyczne narracje

Tryptyk Jerozolimski (il. 1-2), porównany z dwoma innymi typowymi dziełami późnośredniowiecznej „długiej narracji” obrazowej, ukazuje specyficzną relację z wydarzeń umieszczonych w czasie i przestrzeni, specyficzny tryb operowania czasem obrazowym i scenerią.

Autor tryptyku gdańskiego wybrał inną narrację sekwencyjną niż te, jakie stosowali na przykład Rogier van der Weyden oraz Aert van den Bossche. Obaj wprawdzie uprawiali podobną opowieść symultaniczną, ale pierwszy opowiedział się za zintegrowaną z segmentów narracją przeskokową, odnosząc stale do siebie nawzajem przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, i poprowadził opowieść w rozbitej na kompartymenty scenerii, drugi zaś przyjął konwencjonalną narrację kontynuacyjną, niezatomizowaną, ułożoną w integralnie ciągłej przestrzeni. Autor tryptyku gdańskiego natomiast, jak zobaczymy, zaprojektował narrację przerywaną, przeskokową (jak van den Weyden), ale nadał jej spójność poprzez odniesienie do sakralnej przestrzeni imaginowanej pielgrzymki.

il. 2 | fig. 2

Warsztat niderlandzki i/lub dolnoniemiecki (nadreński lub westfalski) | *Netherlandish and/or Low German (Rhineland or Westphalia) workshop, Tryptyk Jerozolimski z kaplicy Jerozolimskiej w kościele Mariackim w Gdańsku (retabulum otwarte)* | *The Jerusalem Triptych from the Jerusalem Chapel of Saint Mary's Church in Gdańsk (open), ok. c. 1497-1500, Muzeum Narodowe w Warszawie* | *The National Museum in Warsaw*

foto: | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

²¹ Trude Ehlert, *Lebenszeit und Heil. Zwei Beispiele für Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters* [w:] *Zeitkonzeptionen...*, op. cit., s. 256-273, zwł. cz. 2, *Muster der Zeiterfahrung als Sediment in altdeutschen Beichten*, s. 258-266.

Tryptyk świętego Kolumby Rogiera van der Weydena (Alte Pinakothek, Monachium)²² ukazuje na kolejnych tablicach, od lewej ku prawej stronie: *Zwiastowanie*, *Pokłon Trzech Króli* i *Ofiarowanie w świątyni* (il. 3). Narracja jest tu zatem liniowa, prezentując wyraźne następstwo czasowe epizodów opowieści ewangelicznej. Ale zarazem jest skokowa, czy też przeskokowa. Wybrane zostały trzy kluczowe wydarzenia z dziejów Marii i dzieciństwa Jezusa, takie, w których dokonała się teofania, objawienie Boga na ziemi. Są to momenty (*kairoti*) zapowiadające Ofiarę Chrystusa: objawienie Ducha Świętego i Wcielenie w Zwiastowaniu, epifania w środkowej scenie oraz rozpoznanie Mesjasza i oznajmienie nadejścia Zbawiciela przez Symeona w scenie Ofiarowania w świątyni. Pominięte zaś zostały – siłą rzeczy, z konieczności wyboru, jaką narzuca trójdzielność formuły tryptyku – epizody pośrednie. By tę skokowość narracji związać w jedność, van der Weyden zespolił kompozycję poszczególnych kwater fryzowym pasem scen figuralnych na pierwszym planie, ujętym w stabilny rytm pionowych figur. W drugim planie rozwinął widok na trzy duże przestrzenie: wnętrze domowe – otwarty pejzaż – wnętrze kościelne. Czas teofanii – jako moment (*kairos*) objawienia wieczności w czasie bieżącym – przejawia się we wszystkich obszarach życia ludzkiego: prywatnym w domu, oficjalnym w świecie zewnętrznym (*negotium*), duchowo-rytualnym w instytucjonalnym Kościele. Punktem zbiegu linii optycznych (choć nie perspektywicznych) jest w przybliżeniu filar nad Dzieciątkiem i głową Marii, tuż pod krucyfiksem, który – jako znak przyszłej Męki i Odkupienia – jest wtrętem z innego porządku czasowego, innej rzeczywistości. Tę dośrodkowość kompozycji przestrzeni podkreślają skośne ukierunkowania przestrzeni bocznych skrzydeł. Scena hołdu monarchów ze Wschodu (z których najmłodszy może być kryptoportretem Karola Śmiałego)²³ – przedstawiona jak wydarzenie współczesne: paradna ceremonia dworska, wyreżyserowany akt hołdowniczy i uroczyste wręczenie darów – raz jeszcze sprowadza metafizyczne objawienie w sferę doczesności, podkreśla *hic et nunc* historii świętej.

Krucyfiks wyznacza w planie liniowej, poziomej narracji cel ciągu bieżących, podanych jak teraźniejsze, wydarzeń. Sugeruje *futurum* ukazanego segmentu historii świętej. Jest nim Ofiara Chrystusa dająca ludzkości szansę Zbawienia. Jest zarazem węzłem narracji, punktem odniesienia każdej ze scen.

Są tu obecne trzy splecione ze sobą tryby temporalne. Po pierwsze – bezczas wieczności, po drugie – historyczny czas ewangeliczny, z narracją o Wcieleniu i Zbawieniu, po trzecie bieżący czas obserwatora, widza. Jeden z tych trybów może być dla drugiego czasem przeszłym, teraźniejszym bądź przyszłym. Słowem, przemyślna retoryka czasu wyobrażonego i manipulacja tym czasem jest celem przedstawienia. A wszystko po to, by te różne sposoby postrzegania i odczuwania czasu zostały przez widza złożone w całościowy schemat historii Zbawienia, w której ma on odnaleźć i określić swe miejsce, swoją pozycję czasową. Czas jest tu nie tyle przedstawiony, co ustanawiany przez widza – przez jego pozycję w obrazie i wobec obrazu. To czyni go nie tylko świadkiem, ale nade wszystko uczestnikiem historii (owej *historia sacra*),

²² O strukturze narracyjno-semantycznej dzieła zob. Alfred Acres, *The Columba Altarpiece and the Time of the World*, „The Art Bulletin” 1998, vol. 80, no. 3 (September), s. 422–451; zob. też idem, *Small Physical History. The Trickling Past of Early Netherlandish Painting* [w:] *Symbols of Time in the History of Art*, ed. by Christian Heck and Kristen Lippincott, Brepols, Turnhout 2002, s. 7–25; o samym tryptyku zob. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, rozdz. VI.4.2, VI.4.4, VII.6.

²³ Till-Holger Borchert, *The Image of Charles the Bold* [w:] *Charles the Bold (1433–1477). Splendour of Burgundy*, ed. by Susan Marti, Till-Holger Borchert and Gabrielle Keck, kat. wyst., Historisches Museum, Berno, 21 kwietnia – 24 sierpnia 2008; Groeningemuseum, Brugia, 27 marca – 21 lipca 2009; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 15 września 2009 – 10 stycznia 2010, Mercatorfonds, Brussels 2009, s. 80–81.



i niejako zmusza do medytacji nad jej przebiegiem i sensem. Widz, w trakcie swej wizualnej podróży, ma przemierzać czas i przestrzeń obrazu.

W sekwencji wydarzeń – Zwiastowania, Pokłonu Trzech Króli i Ofiarowania w świątyni – znaczenie ma rozdzielność przestrzeni topograficznej. Na każdej z tablic ukazane zostały różne miejsca: w *Zwiastowaniu* Nazaret, w *Pokłonie* Betlejem, w *Ofiarowaniu* Jerozolima. Ale w tej przestrzenno-czasowej segmentyzacji są punkty łączące sąsiednie etapy i miejsca opowieści. Mają one charakter triku przestrzennego, sugerującego przeskok lub interwencję z innej jednostki czasu – przekroczenie granic między dwiema sytuacjami narracyjnymi. Izba domowa z tablicy Zwiastowania rozgrywającego się w Nazarecie, wydaje się otwarciem wnętrza jednego z domów wielkiego miasta, ukazanego przy lewej krawędzi tablicy Pokłonu – Betlejem. Podobna sytuacja przełamania granicy czasu i przestrzeni sugerowana jest na prawym skraju środkowej tablicy. Pokłon Trzech Króli dokonuje się pod Betlejem, ale elewacja widocznego z boku kościoła – miejsca Ofiarowania – przynależy do świątyni w Jerozolimie (co zresztą może brać się z opisu wędrówki Trzech Mędrców w *Złotej legendzie* Jacobusa de Voragine, wedle której gwiazda zwiastowania narodzin doprowadziła ich najpierw do Jerozolimy i tam zgasiła, a stamtąd magowie podjęli już samodzielną wędrówkę do Betlejem). Uderzającą i rażącą skokowość opowieści łagodzi trik wkraczania motywów przestrzeni z sąsiednich skrzydeł do sceny centralnej. Ten zabieg ustanawia łączność i ciągłość (kontynuacyjność) w rwanej, segmentowej narracji. Poucza w ten sposób o płynności dziejów świętych, synkopowanych momentami ponawianych objawień.

Następstwo trybów temporalnych jest tu dość oczywiste. Zwiastowanie jest przedtakiem i zapowiedzią narodzenia Jezusa jako Króla Królów, któremu ludzkość poddaje się, składając hołd (Pokłon Trzech Króli). Zwiastowanie to czas przeszły dla Pokłonu. Pokłon to czas przyszły dla Zwiastowania. Ale zarazem, jako centralna scena otwartego tryptyku, Pokłon wyznacza czas teraźniejszy obserwacji widza. Poprzedza on Ofiarowanie, jest jego czasem przeszłym, a Ofiarowanie następstwem w czasie przyszłym Pokłonu. Z pozycji widza zaś, Pokłon wyznacza moment teraźniejszości dla Ofiarowania. Choć przecież realnie wszystkie trzy sceny mieszczą

il. 3 | fig. 3

Rogier van der Weyden,
Tryptyk świętego Kolumby | *Saint Columba Altarpiece*,
ok. | c. 1450/1451 – przed
| before 1462, Bayerische
Staatsgemälde-
sammlungen, Alte
Pinakothek, Monachium
| Munich

fot. | photo © Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München

się w planie przeszłości, odległym od jego teraźniejszości; stanowią *praeteritum* (dzieje, działanie się w przeszłości) bądź *perfectum* (historię dokonaną, obserwowaną z „tu i teraz”).

W środkowej tablicy, na ścianie stajni, ponad filarem, wisi krzyż-krucyfiks – znak czasu przyszłego wobec scen z dzieciństwa Jezusa, a zarazem czasu przeszłego dokonanego wobec pozycji widza. Łączy się z nim znak gwiazdy nad strzechą stajni, w czasie przeszłym zwiastującej mędrcom narodziny Chrystusa i prowadzącej ich ku niemu, ale teraz ukazanej jak słońce, które przysłaniane jest przez chmury i ogarnięte zostaje mroczniejącym niebem – znak czasu przyszłego, w którym, w momencie śmierci Chrystusa na krzyżu, ciemności ogarnęły niebo i ziemię. W czas Wcielenia i Narodzin wnika *futurum* Męki i Zbawienia.

W plan czasu historycznego (ewangelicznej historii Wcielenia i Zbawienia), poprzez momenty objawień ukazujące plan wieczności, wpisany został plan czasu obserwatora – czasu realnie teraźniejszego, bieżącego. Niczym wtřet spoza historii, w kwaterze środkowej pojawia się osoba donatora, oddzielona od grupy Marii, Jezusa i Trzech Króli murem oraz szczeliną w gruncie (zejściem do podziemnej krypty, symbolu przyszłego Grobu Świętego). Donator uosabia widza, lokując się i lokując jego w przestrzeni i czasie ewangelicznej historii. Dalej zaś, w rozległym pejzażu, wędrują po drogach współcześni podróżni kierujący się do miejsca narodzin Chrystusa. Na prawym skrzydle, we wnętrzu świątyni-kościół stoi oparty o filar żebrak, podsuwający wchodzącemu mężczyźnie czapkę, by złożył tam jałmużny datek; na zewnątrz drugi żebrak siedzi na murku. Są to osoby z obszaru pozahistorycznego, z czasoprzestrzeni widza.

Dla widza i fundatora oraz postaci współczesnych *historia sacra* stanowi przeszłość, ich zaś czas jest dla niej przyszłością, w której zapowiedź Zbawienia ma się spełnić jak czas przyszły dokonany. To splecenie czasów we wspólnej przestrzeni obrazu ma sugerować widzowi, że świat porusza się, migruje między historią ewangeliczną a teraźniejszością, i na odwrót, a obserwator winien podjąć duchową podróż do czasu ewangelicznego. Zgodne to jest z poglądem św. Augustyna, że cała *historia sacra* rozgrywa się nie w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym, lecz w czasie teraźniejszym rzeczy przeszłych, teraźniejszym rzeczy obecnych oraz teraźniejszym rzeczy przyszłych. Widz, oglądając tryptyk van der Weydena, unaocznia sobie *praesens* przeszłości jako pamięć (*memorie*), *praesens* teraźniejszości jako percepcję uwidocznionych wydarzeń, zaś *praesens* przyszłości jako oczekiwanie na własne zbawienie. Czas zatimizowany, zsegmentyzowany, składa się w tym tryptyku na ciągłą, kontynuacyjną narrację historyczną, w której, z jednej strony, ujawniane są punkty łączności z bezczasową wiecznością Boga, a w którą, z drugiej strony, wpisany jest plan bieżącej teraźniejszości widza-wiernego.

Inny tryb narracji temporalnej rozwija obraz Aerta van den Bossche *Męczeństwo świętych Kryspina i Kryspiniana* z Muzeum Narodowego w Warszawie (depozyt Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, **il. 4**), którego uzupełnieniem, jako tablicy środkowej pierwotnego retabulum, były tablice skrzydeł; zachowały się tylko tablice skrzydła prawego Musée de la Ville w Brukseli (Maison du Roi / Broodhuis Museum, **il. 5**) i Muzeum im. Puszkina w Moskwie²⁴. Retabulum ufundowane zostało w roku 1490 przez cech szewców brukselskich do ich kaplicy w tamtejszym kościele franciszkanów (potem w kościele św. Mikołaja), a wedle zachowanych rachunków wykonane zostało w 1494 roku.

Wątkiem narracji jest długie, wieloetapowe męczeństwo dwóch braci bliźniaków, chrześcijan ze szlacheckiego rodu rzymskiego z III wieku n.e., którzy przed prześladowaniami cesarzy Dioklecjana i Maksymiana schronili się w Galii, w Suessiones (dzisiejszym Soissons) i tam parali się szewstwem, oddając za darmo swe usługi i wyroby nawracającym się na nową wiarę.

²⁴ A. Ziembka, op. cit., rozdz. VI.8.

Chronologiczna kolejność scen prowadzi wzrok widza zygzakiem z głębi pejzażowego tła po lewej stronie, przed kulisę skał, niemal na pierwszy plan, by potem wycofać go w głąb, znów zawieść w przód, na środek pierwszego planu, i dalej ponownie cofnąć spojrzenie na szczyt skały – drugiej kulisy, a następnie w głąb pejzażu. Oto zatem w głębi po lewej stronie widzimy, jak bracia odmawiają złożenia pokłonu posągowi pogańskiego bożka, zostają aresztowani i prowadzeni są na miejsce kaźni, za miasto. Następnie, pomiędzy planem środkowym a przednim, przywiązani do drzewa bracia bici są pałkami. Na samym froncie zaś drwal wycina z gałęzi owe pałki, służące do tego etapu tortur. Kolejny etap widoczny jest znów w tle, na zboczu skały, gdzie oprawcy wsadzają pod paznokcie obu męczenników szydła (atrybut pracy szewców). Teraz spojrzenie przeskakuje znów do przodu, ku centralnej scenie. Tam dostrzegamy motyw kontynuujący poprzedni epizod – jeden z katów kuli się na ziemi, porażony szydłami, które w cudowny sposób, w wyniku Bożej interwencji, wyskoczyły z ciał ofiar i wbiły się w jego korpus, głowę i ramiona. Zasadnicza sytuacja centralnej grupy postaci dotyczy jednak następnego etapu martyrium: oglądamy obdzieranie ze skóry obu braci, przywiązanych znów do drzewa, umieszczonego na osi środkowej obrazu, czemu przygląda się z lewej strony orszak prefekta Galii, Rictiovarusa. I znów – przeskok do tła: nad skutym lodem stawem, na którym ślizgają się na łyżwach, grając w hokeja, mieszkańcy miasta, wznosi się skała (analogiczna do tej po lewej stronie; obie wyznaczają perspektywę w głąb wyraźne kulisy), a z niej bracia mają zostać strąceni do wody; tyle tylko, że ta, znów dzięki boskiej interwencji, właśnie zamarza, więc i ofiary nie utoną; jeden z braci gramoli się ze stawu na brzeg, drugi siedzi na nawisie skały, ale zrzucenie go w dół nie ma już sensu. Teraz wracamy na plan pierwszy, gdzie męczeństwu przygląda się drugi orszak – cesarza Maksymiana. Ponownie wciąga nas w głąb scena gotowania w stopionym ołowiu umieszczona w tle, w łęku między wzgórzami. Najwyraźniej i ta tortura okazuje się nieskuteczna. Wzrok wędruje dalej na skrzydło prawe, złożone z dwóch tablic. Na pierwszej oglądamy scenę gotowania obu braci w kadzi z wrzącym olejem, na planie środkowym, ale najpierw w tle widzimy postać ulatującego anioła jako znak boskiej interwencji, dzięki której ani poprzednia, ani bieżąca tortura nie może doprowadzić do śmierci męczenników. Krople płonącego oleju wypryskują z kadzi i parzą oprawców; jeden z nich tarza się po ziemi. Ostateczny, tym razem skuteczny etap męczeństwa oglądamy dopiero na drugiej tablicy skrzydła. Jest to scena ścięcia mieczem, ukazana z przodu, na pierwszym planie. Dalej opowieść biegnie w głąb, gdzie przedstawione zostało chowanie zwłok obu świętych w grobie. Można domyślać się, że na niezachowanych tablicach lewego skrzydła, rozpoczynających narrację, widniały sceny z wczesnej historii braci – ich działalność w Soissons, w każdym razie na pewno przedstawienie ich w warsztacie szewskim (jako wizerunek patronacko-zawodowy).

Tak poprowadzona narracja wykazuje nader przemyślaną i wykoncypowaną strukturę przestrzenną. Obraz stanowi przykład bogatej i bardzo żywej, poprowadzonej z nerwem dramaturgicznym opowieści historycznej, ujętej parateatralnie, tak jak w dramatach misteryjnych i pasyjnych, rozgrywanych na wielu mansjonach. Stanowi także szczególny wariant obrazów-panoram, na przykład tych malowanych przez Memlinga, przekształcony w rozciągnięty pejzaż, oglądany frontalnie. Zakomponowany w trzech planach – fryzie dużych figur z przodu, partii skalistych pagórków w pasie środkowym i, w końcu, dalekim tle ze ślizgawką, widokiem miasta, doliny i gór – jest okazem rozległego widoku pejzażowego i najwcześniejszym w niderlandzkim malarstwie tablicowym przykładem pejzażu zimowego.

Sekwencja narracyjna jest tu ciągła, choć symultaniczna. Nie ma tu żadnych, jak u Rogiera, przeskoków z przeszłego czasu historycznego w teraźniejszość widza, ani sygnałów przyszłości. Owszem narracja z odległej przeszłości wstawiona została w scenerię współczesną (miasto i jego mieszkańcy, zabawa na ślizgawce), ale ta aktualizacja historii nie narusza w niczym jej



il. 4 | fig. 4

Aert van den Bossche,
*Męczeństwo świętych
 Kryspina i Kryspiniana*
 (tablica środkowa)
 | *The Martyrdom of
 Saints Crispin and
 Crispinian* (central panel),
 1490–1494, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 (depozyt Muzeum
 Pałacu Króla Jana III
 w Wilanowie)
 | The National Museum
 in Warsaw (on deposit
 from the Museum of
 King Jan III's Palace at
 Wilanów)

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

kontynuacyjnego ciągu, nie wprowadza innego czasu niż przeszły. Co najwyżej, można by rzec, że jest to ciągły czas przeszły przeniesiony w entourage teraźniejszości, ale już choćby stroje postaci z historii – cesarza, prefekta i osób z ich orszaków – są kostiumami: są fantastyczne i fantazyjne, swobodnie archaizowane, nie współczesne. Struktura opowieści jest ciągła narracyjnie, niesegmentowa, niezatomizowana, a przeskokowa tylko w przestrzennym lokowaniu epizodów. Jednak to nie przestrzeń pejzażu narzuca dukt narracji, tylko historia rozwija się sama, nadając przedstawieniu niezbywalną kolejność epizodów.

Inaczej jest w przypadku *Tryptyku Jerozolimskiego*. Opowieść zaczyna się tu nietypowo od ciągu scen w otwartym retabulum, racjonujących dzieje Chrystusa od Rzezi niewiniątek po Wjazd do Jerozolimy, kończy zaś Pasją na skrzydłach po jego zamknięciu. Oglądamy więc najpierw finalne etapy historii na złożonym tryptyku, potem dopiero, po rozwarcie skrzydeł, te wydarzenia, które do Ofiary Krzyża doprowadziły. (Może ta kolejność narracji miała znaczenie dla sygnalizowanej na początku kolejności wykonywania części tryptyku: najpierw skrzydeł, potem tablicy środkowej?).

Na zewnętrznych skrzydeł, ujęte w jednym ciągu na obu tablicach, widnieją następujące sceny, najpierw u góry w tle: *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Chrystus przed arcykapłanem*; potem u dołu, na pierwszym planie: *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Spotkanie z Weroniką w trakcie Drogi krzyżowej*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do grobu*. Po otwarciu tryptyku, oglądamy od lewej do prawej strony, od pierwszego planu w głąb ku tłu, sceny na lewym skrzydle: *Rzeź niewiniątek*, *Pogoń żołnierzy Heroda*, legendarny *Cud z wyrośnięciem zboża na trasie ucieczki Świętej Rodziny z Ziemi Świętej*, *Ucieczkę do Egiptu* (z motywem upadających posągów bożków pogańskich na wąskiej, uzupełniającej tablicy); na tablicy środkowej: *Dwunastoletniego Chrystusa w świątyni jerozolimskiej dysputującego wśród mędrców żydowskich*, *Chrystusa i Samarytanę przy studni*, *Chrzest w Jordanie*, *trzykrotne Kuszenie Jezusa*; wreszcie



il. 5 | fig. 5

Aert van den Bossche,
*Męczeństwo świętych
Kryspina i Kryspiniana*
(tablice z awersu
skrzydła prawego) | *The
Martyrdom of Saints
Crispin and Crispinian*
(panels from the reverse
of the right wing),
1490–1494, Musée de
la Ville, Maison du Roi /
Broodhuis Museum,
Bruksela | Brussels

fot. | photo © Musée de la
Ville, Maison du Roi / Broodhuis
Museum, Bruxelles | Brussels

na skrzydle prawym: *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* i w głębi *Wygnanie kupców ze świątyni*. Narracja chronologiczna na tablicach zamkniętego retabulum prowadzona jest od tła do frontu, zaś w jego stanie otwartym odwrotnie – od pierwszego planu w głąb przestrzeni. Choć rozciągała, jest wyraźnie przerywana, czy raczej przeskokowo-syntagmatyczna: przeskoki są obecne pomiędzy ciągami syntagmatycznymi, czyli sekwencjami zbornej narracji. Pomiedzy historią ucieczki do Egiptu a wystąpieniem małego Jezusa w świątyni żydowskiej istnieje duża luka, a trzy główne epizody widniejące na środkowej tablicy nie wiążą się logiką ewangelicznej opowieści; wybrane arbitralnie pozostają odrębne, wyrwane z duktu narracji. A przy tym chronologicznie kolejność wydarzeń bywa zupełnie niekonsekwentna.

Epizod cudu ze zbożem wyrosłym przy drodze ucieczki do Egiptu mówi o tym, że uciekinierzy przejeżdżali obok pola, na którym siano zboże. Maria rzekła do siewcy: „Jeśli ktokolwiek cię zapyta, czyśmy tędy przechodzili, odpowiedz: tak, owi ludzie przechodzili, gdy siałem zboże”. Jezus wszakże sprawił, że zboże wzrosło i dojrzało do żęcia. Nazajutrz rano przybyli żołdacy Heroda i spytali rolnika, czy nie widział starca z niewiastą i dzieckiem przejeżdżających drogą, a on potwierdził. A gdy zapytali, kiedy to było, odpowiedział, że wtedy, gdy siał zboże. I wtedy żołnierze zaniechali pościgu. Epizod z cudem powinien zatem zakończyć opowieść o pościgu, tymczasem dalej, w głębi widzimy kondukt jeźdźców. Zapewne chodzi o sytuację, w której Święta Rodzina, już niezagrożona, skręca w prawo na trakt wiodący do Egiptu, a ów tłumek jeźdźców podąża w lewo, drogą powrotną do Jerozolimy. Chodzi bowiem o to, by scenerią figuralnej narracji był widok Jerozolimy – kluczowy w retabulum kaplicy Jerozolimskiej. Stąd autor programu włączył w tę część opowieści epizod powrotu prześladowców do stolicy Heroda, normalnie nieprzedstawiany osobno w tradycji ikonograficznej.

Jawnym naruszeniem chronologii ewangelicznej jest umieszczenie Kuszenia po Spotkaniu z Samarytanką przy studni Jakuba – powinno być odwrotnie. Tu jednak powodowała autorem

programu chęć wyeksponowania sceny przy studni, podczas której Jezus, określając się metaforą Wody Życia, objawia się jako Mesjasz-Zbawiciel, i potrzeba zestawienia jej z ukazanymi powyżej, w głębi, epizodami Chrztu w Jordanie oraz Przyniesienia przez apostołów chlebów z samarytańskiego miasta Sychar. Woda i chleb – woda chrztu, woda żywa ze studni Jakuba i chleb niesiony przez apostołów, prefigurantów stanu kapłańskiego – tworzą symboliczną oś środkowej części ołtarza. Na słowa niewiasty: „Wiem, że przyjdzie Mesjasz...” Chrystus reaguje dobitnym oświadczeniem: „Jam jest”, a słowa te określają jego obecność w sakramencie (chrztu, eucharystii). Wymowa sceny jest więc *stricte* sakramentalna. Udzielanie sakramentów stanowi zaś powinność kapłana, a wszak zleceniodawcami retabulum i jego użytkownikami byli członkowie bractwa kapłańskiego. Ich funkcję jako głosicieli nauki Chrystusowej – kaznodziejów – wydobywa na tablicy głównej towarzysząca tamtej scena z dwunastoletnim Jezusem w świątyni jerozolimskiej, a potrójne jego kuszenie oznacza pracę duszpasterską duchownych w walce z pokusami zła, szatana i grzechu oraz konieczność zachowania czystości i cnoty, wymaganą od stanu kapłańskiego. Powinien on w konsekwencji dbać o czystość rytuału, czystość świątyni (tu: gdańskiego kościoła Mariackiego), co uwydatnia sąsiedztwo sceny z prawego skrzydła – Wygnania kupców. Trzy główne sceny – ukazane jako trzy dysputy – podkreślają trzy funkcje stanu duchownego, trzy zadania kapłana, kaznodziei, duszpasterza. Mówią też, że objawione słowo jest źródłem wiary i postępku ludu Bożego, kierowanego przez duchownych opiekunów.

Głoszenie nauki o prawdach wiary, sprawianie i udzielanie sakramentów oraz codzienna walka duszpasterza z grzechem i pokusą, wyznaczające przesłanie głównej partii retabulum, zanurzone są w narracji z dziejów Zbawiciela i Zbawienia. Ale też z tej historii wybrane zostały tylko niektóre wydarzenia, niekoniecznie te najpopularniejsze i stale ukazywane w cyklach chrystologicznych. Z dzieciństwa Jezusa brakuje początku opowieści, nie ma tu sekwencji od Zwiastowania do Narodzin i Pokłonu Trzech Króli. Z dziejów publicznej działalności Chrystusa pominięte zostały kluczowe wydarzenia, na przykład Kazanie na Górze, uzdrowienia i wskrzeszenia itp. Nie chodzi bowiem o pełny i ciągły dukt cyklu chrystologicznego.

Wyborem scen i reżyserią w *Tryptyku Jerozolimskim* rządzi przede wszystkim przestrzeń geograficzna. Widzieliśmy już, że to potrzeba oddana topograficznej scenerii Jerozolimy narzuciła wprowadzenie motywu powrotu prześladowców do miasta do sekwencji opowieści o Ucieczce do Egiptu. Retabulum to jest niejako mapa: odtwarza imaginacyjną topografię Ziemi Świętej, a w niej topografię Królestwa Jerozolimskiego krzyżowców. Nie przypadkiem program heraldyczny, rozwinięty na tarczach herbowych inkrustowanych w różne miejsca na wnętrzach skrzydeł, odwołuje się do idei ponownej krucjaty. Widzimy zestawienie powtarzających się herbów Królestwa Jerozolimskiego i Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (Rzeszy), a także herb hrabstwa Kleve (choć jego rozpoznanie nie jest całkiem pewne; na pewno jednak nie ma tu herbów cesarza Maksymiliana i księżnej Marii Burgundzkiej, jak chciał to widzieć Andrzej Kłoczowski w artykule z 1965 roku; całościowy program heraldyczny wymaga jeszcze zbadania). To rodzi pytanie o fundatora: czy idea rycerskiej krucjaty, mającej odzyskać Ziemię Świętą dla chrześcijaństwa i wskrzesić Królestwo Jerozolimskie, mogła przyświecać duchownym z bractwa kapłańskiego? Czy była to współfundacja uczyniona przez osobę z rodu szlacheckiego lub patrycjuszowskiego o pararycerskim statusie albo ambicjach? A może nie chodzi o wezwanie do rzeczywistej wyprawy krzyżowej, a o pielgrzymkę jako taką: może raczej miał to być pielgrzymkowy podręcznik dla patrycjuszowskich mieszczan gdańskich, służący imaginacyjnej peregrynacji do Ziemi Świętej i czyniących ich „rycerzami chrystusowymi” – *Milites Christiani*? A może – to niewykluczone, choć mniej prawdopodobne – retabulum powstało wcale nie dla kaplicy w gdańskim kościele, lecz zostało sprowadzone z innego

miejsca, dla którego zostało wykonane z rycerskiej czy książęcej fundacji (wtedy jednak nie tłumaczyłby się kapłański wątek sakramentalny, kaznodziejski i duszpasterski rozwinięty na tablicy środkowej).

Scena Spotkania z Samarytanką u studni ma też sens misyjny: Ewangelia według św. Jana podaje, że w jej wyniku Samarytanie mieszkający w mieście Sychar przyjmują naukę Chrystusa i wierzą w to, że jest Zbawicielem. To może łączyć wątek kapłański z krucjatowym bądź pielgrzymkowym, sygnalizując udział stanu duchownego w przygotowaniu pobożnej peregrynacji poprzez głoszenie nauk, dbałość o udzielanie sakramentów i działalność duszpasterską.

Jerozolima i rejon Judei to przestrzeń, w której rozgrywają się sceny: Rzeź niewiniątek, Powrót żołdaków Heroda do miasta, Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni, Wjazd do miasta, Wygnanie kupców ze świątyni, sceny Pasji. Chrzest w Jordanie (wg J 1,28 – Betanii Zajordańskiej, wsi o nieznanym położeniu) zapewne też lokalizowany był na obszarze sąsiednim do Judei, i podobnie sceneria kuszeń Chrystusa sytuowana była w tym obszarze, jako że miało ono nastąpić bezpośrednio po chrzcie w Jordanie. To, co dzieje się na skrzydle lewym, rozgrywa się w Judei, pomiędzy Jerozolimą a Betlejem, skąd Święta Rodzina wyrusza na wygnanie do Egiptu. Tylko centralna scena – Chrystus i Samarytanka przy studni – ma inną lokalizację, rozgrywa się w Samarii. Ale ten wyjątek, jak już sygnalizowałem, ma uzasadnienie przesłaniem treściowym retabulum. Sytuacja ta pozwala autorowi tryptyku rozciągnąć przed widzami panoramę Jerozolimy i jej okolic, czyniąc z tego widoku rusztowanie dla wyobraźni – sieć topograficznych punktów, które mają być celem imaginacyjnej podróży pątnika. Wędrówka ta odbywana jest w duchu po *miejscach pamięci (loca)*, składających się na trasę etapów medytacji, którą można podążać przed obrazem, a nie w realnej, odległej przestrzeni.

Jako swoista wizja topograficzna Królestwa Jerozolimy tryptyk odwoływałby się do instytucji wielkich pielgrzymek (do Ziemi Świętej, Rzymu i Santiago de Compostela), utrwalonych w literaturze pątniczej. Ale na pewno nie jest „ilustracją” do itinerariów, przewodników i relacji z peregrynacji do Ziemi Świętej²⁵. Wybór scen odpowiada opisywanym w tych tekstach świętym miejscom i wydarzeniom, choć ich kolejność już wobec nich niekonsekwentna²⁶. Na zamkniętym tryptyku są to miejsca pątnicze w Jerozolimie: *Ostatnia Wieczerza* w Wieczerniku na Górze Syjon, *Modlitwa w Ogrójcu* i *Pojmanie* na Górze Oliwnej, *Chrystus przed arcykapłanem*, *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie* znów w obrębie Syjonu, *Spotkanie z Weroniką w trakcie Drogi krzyżowej*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do grobu* na drodze do Golgoty i na jej wzgórzu (czyli na Via Doloris i w Świątyni Grobu Pańskiego w obrębie Starego Miasta). Po otwarciu tryptyku oglądamy na lewym skrzydle trasę pielgrzymkową do Betlejem: *Rzeź niewiniątek*, *Pogoń żołnierzy Heroda*, *Cud z wyrośnięciem zboża na trasie ucieczki Świętej Rodziny z Ziemi Świętej*, *Ucieczkę do Egiptu*. Na tablicy środkowej, wracamy do Miasta (jak nakazywał system itinerariów, ustalony przez kierujących ruchem pątniczym franciszkanów jerozolimskich) i w scenie *Dwunastoletni Chrystus w świątyni jerozolimskiej dysputującego wśród mędrców żydowskich* oglądamy Świątynię Salomonową (w rzeczywistości tylko z zewnątrz, bo był nią wtedy meczet Kubbat as-Sachra, Kopuła na Skale). Potem, udajemy się na dwie kolejne eskapady poza Jerozolimę. Najpierw – do Samarii, na miejsce spotkania Jezusa z Samarytanką przy studni

²⁵ Kathryn M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2011. *Disciplina Monastica*, 8 (tam dalsza literatura). Najlepsze polskie opracowanie: Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymki u schyłku średniowiecza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008 (tam dalsza literatura).

²⁶ Zob. np. trasy imaginacyjnych pielgrzymek w rękopisie MS.982, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt [w:] K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages...*, op. cit., appendix 1, s. 275–301.



ii. 6 | fig. 6

Warsztat dolnoniemiecki
(?) | Lower Saxon
workshop (?), *Panorama
Pasji Chrystusa*
| *A Panorama of the
Passion of Christ*, ok.
c. 1490-1500, kościół
św. Jakuba | Saint
James's Church, Toruń

fot. | photo Kamil Kopania

Jakuba (scena środkowa *Chrystus i Samarytanka przy studni*), na trasie do Galilei, w kierunku Nazaretu, Kany, Kafarnaum i Jeziora Tyberiadzkiego; była to wyprawa dla wytrwałych, podejmowana rzadziej, poza standardem peregrynacji, ale miejsce studni Jakuba leżało bliżej Jerozolimy, w połowie drogi, i można było je włączyć w podróż na Jordan. Druga ekskursja pozajerozolimska to właśnie droga nad Jordan, miejsce chrztu Jezusa – wyprawa należąca tym razem do standardowego itinerarium pątniczego. Po drodze pielgrzymi obowiązkowo nawiedzali m.in. Górę Kuszenia, i ten etap oglądamy w trzykrotnym przedstawieniu *Kuszenia Jezusa*. W końcu, na skrzydle prawym powracamy raz jeszcze do Jerozolimy w scenach *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy* i *Wygnań kupców ze świątyni*, zarazem powracając do początków jerozolimskiej historii pasyjnej.

Trzeba zaznaczyć, że obraz ani nie ukazuje wszystkich ważnych etapów standardowej pielgrzymki do Ziemi Świętej, ani pełnej konsekwencji topograficznej (Jerozolima ukazana

w kilku miejscach), choć zachowuje podział na trasy pątnicze i główne rejony. Najwyraźniej autor kierował się nie tyle realizmem topografii co jej ogólną imaginacją, podporządkowaną chronologii narracyjnej. Ale sam dobór i układ scenerii, odpowiadają dobrze ówczesnej imaginacji o historycznej, ewangelicznej Ziemi Świętej, czerpanej właśnie z przewodników pielgrzymkowych i opisów świętych miejsc w Palestynie.

Celem przedstawienia nie była więc bezpośrednia ilustracyjność. Działał tu raczej ogólny kontekst miejsca wiążący obraz z funkcją kaplicy. Kaplica Jerozolimska, przynależna do Bractwa Kapłańskiego, musiała pełnić podobną rolę co inne znane kaplice tego rodzaju. Były one albo imaginacyjną rekonstrukcją Świątyni Grobu Pańskiego (zarazem sanktuarium Ukrzyżowania na Golgocie i Zmartwychwstania), albo jej symbolicznym tylko przypomnieniem (monumentalną „pamiętką pątniczą”). Taką funkcję wypełniały Jeruzalemkerk, wybudowany w Brugii przez rodzinę Adornes w latach 1435–1483²⁷, kaplica Jerozolimska przy kościele św. Jana w Goudzie (ok. 1497–1504), powstała jako upamiętnienie pielgrzymki Gijsbrechta Raeta, wikariusza kościoła, do Ziemi Świętej między 1478 a 1487 rokiem, zapewne około 1485 roku²⁸, czy niezachowana kaplica Grobu Pańskiego przy kościele klasztorным augustianów w Edington w Anglii (Wiltshire), ufundowana przez Williama Weya na pamiątkę jego dwóch peregrynacji do Jerozolimy w 1458 i 1462 roku²⁹.

Niewątpliwie gdański tryptyk nie był dosłownym narzędziem kartograficznym czy topograficznym – odbiciem rzeczywistej pielgrzymki do dalekiego kraju. Ukazując scenerię Ziemi Świętej wypełnionej sekwencją wydarzeń świętych – historii Jezusa i Marii – ewokować musiał pobożną medytację i modlitwę, które, opisane w licznych literackich dziełach poświęconych „pielgrzymkom duchowym”³⁰, zastępowały uciążliwą i drogą peregrynację i dawały dostęp do odpustów, przypisanych *loca sacra* z obszaru Jerozolimy i Palestyny³¹. Tak jak te podręczniki imaginacyjnej wędrówki, pełnić mógł funkcję zastępczego instrumentu pielgrzymkowego.

Tryptyk Jerozolimski jako wizja topografii Ziemi Świętej, ujętej między Jerozolimą, Betlejem Nazaret, Górą Kuszenia a Jordanem, znajduje ideową analogię – ale tylko ideową, a nie

²⁷ J. [Jean-Jacques] Gailliard, *Recherches sur l'Église de Jérusalem à Bruges*, Gailliard, [s.l.] 1843; Jan Esther, *Monumentenbeschrijving en bouwgeschiedenis van de Jeruzalemkapel* [w:] *Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, samenstelling en redactie Noël Geirnaert en André Vandewalle, kat. wyst., Jeruzalemkerk, Brugia, 9–25 września 1983, Jeruzalemkerk, Brugge 1983, s. 50–81; Jozef Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, Heemkundige Kring Maurits van Coppenolle, Sint-Adries-Brugge 1986; Brigitte Beernaert et al., *De Jeruzalemkerk* [w:] *15de-eeuwse architectuur in Brugge*, Open Monumentendag Vlaanderen, Brugge 1992; eadem et al., *De Jeruzalemkerk* [w:] *Via Europa, reisverhalen in steen*, Open Monumentendag Vlaanderen, Brugge 1999; Jean-Luc Meulemeester, *De Jeruzalemkapel in Brugge, enkele summie aanvullingen*, „Brugs Ommeland” 2012, s. 162–168.

²⁸ A.L.H. Hage, „Die stede van der Goude” en „die gloriose ende die heylighe stadt van Jerusalem”. *Enkele Goudse pelgrimageteksten uit de vijftiende eeuw* [w:] *In de stad van die Goude*, redactie N.D.B. Habermehl, Eburon, Delft 1992, s. 69–82; Ronald Glaudemans et al., *De Jeruzalemkapel in Gouda*, Stichting Spoor, Gouda 1998.

²⁹ Pnina Arad, *Pilgrimage, Cartography, and Devotion: William Wey's Map of the Holy Land*, „Viator” 2012, vol. 43, nr 1, s. 301–322.

³⁰ O pielgrzymkach imaginacyjnych: A.M. Koldewij, *Lijfelijke en geestelijke pelgrimage: materiële 'souvenirs' van spirituele pelgrimage* [w:] *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, onder redactie van Kees Veelen-turf, Valkhof Pers, Nijmegen 2000, s. 222–252; Nine Miedema, „Geestelijke rijckdom”: *over pelgrimsreizen en aflaten in de Middeleeuwen* [w:] *Een school spierinkjes. Kleine opstellen over Middel-nederlandse artes-literatuur*, redactie W.P. Gerritsen, Annelies van Gijsen, Orlanda S.H. Lie, Uitgeverij Verloren, Hilversum 1991, s. 123–126; eadem, *Following in the Footsteps of Christ. Pilgrimage and Passion Devotion* [w:] *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, ed. by Alasdair A. MacDonald, Herman N.B. Ridderbos and Rita M. Schlusemann, Uitgeverij Egbert Forsten, Groningen 1998, s. 73–92; Kamil Kopania, *Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, nr 1–2, s. 91–112; K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit. (tam dalsza literatura).

³¹ K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit.

formalno-kompozycyjną – w późnopiętnastowiecznych obrazach-panoramach miejsc w Ziemi Świętej, ukazujących Pasję Chrystusa lub Życie Marii. Są nimi *Pasja Turyńska* i *Siedem radości życia Marii* Hansa Memlinga (Galleria Sabauda, Turyn i Alte Pinakothek, Monachium) oraz anonimowe tablice pasyjne (Museu Nacional do Azulejo, Lizbona; Musée d'Art Sacré du Gard, Pont-Saint-Éspirit; M-Museum, Leuven; kościół św. Jakuba, Toruń, **II. 6**)³², jak też miniatury książkowe³³ i drzeworyty, na przykład zachowana fragmentarycznie, pierwotnie gigantyczna (120 × 112 cm) ksylografia paryska z około 1460 roku³⁴ czy drzeworyt wydany w Paryżu w końcu XV wieku³⁵, czy wreszcie tapiserie (*Podróż palatyna reńskiego Ottheinricha do Jerozolimy w 1521 roku*, warsztat brukselski, 1541, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium)³⁶. Tak jak one, tryptyk gdański stanowić mógł pomocnicze narzędzie mnemoniczne do imaginacyjnej pielgrzymki duchowej.

Temu celowi poddana została narracja – segmentowa, symultaniczna i „atomizująca” czas opowieści. Łącznikiem i spoiwem stała się przestrzeń – także ujęta segmentowo, ale w spójnym, ciągłym, zintegrowanym układzie. Przeskokowy ciąg epizodów wynika z kierowania wyobraźni widza na pątnicze szlaki po Jerozolimie i na drogi do Betlejem, Nazaretu, nad Jordan. To święta przestrzeń, topografia sakralna integruje części czasu, epizody historii rozstrzelone w kontinuum. Jak w myśli Mikołaja z Kuzy, pozioma oś wydarzeń ziemskich spojona zostaje osią pionową, sakralną, która łączy wiernego-widza z Chrystusem-Bogiem i jego teofanią z ewangelicznych dziejów, poprzez imaginacyjne uczestnictwo w świętych wydarzeniach i świętych miejscach, dokonujące się w medytacji i modlitwie. Kluczowa dla Kuzańczyka metafora człowieka jako wędrowca i pielgrzyma znajduje tu przestrzeń do spełnienia: przestrzeń „tu i teraz” widza przekształca się w jego umyśle w idealne miejsce czasu ziemskiego przeznaczone dla spełnienia czasu Wcielenia, czasu Jezusa Chrystusa, który pośredniczy między Bogiem a światem, Bogiem a człowiekiem, wiecznością a doczesnością. Czas to i miejsce, które za sprawą kontemplacji prowadzą jego duszę w pozaprzestrzeń i bezczas – ku zbawieniu, ku *visio Dei*, ku obcowaniu z Bogiem w wiecznotrwałym pozaświecie bez dróg, bez ruchu, zmienności i akcji.

³² Maurits Smeyers, *Analecta Memlingiana: From Hemling to Memling – From Panoramic View to Compartmented Representation* [w:] *Memling Studies (Proceedings of the international colloquium, Bruges, 10-12 November 1994)*, ed. by Hélène Verougstraete, Roger van Schoote, Maurits Smeyers, with the collaboration of Anne Dubois, Uitgeverij Peeters, Leuven 1997, s. 179–184; Kathryn M. Rudy, *Northern European Visual Responses to Holy Land Pilgrimage, 1453–1550*, dysertacja, Columbia University, New York 2001; Vida J. Hull, *Spiritual Pilgrimage in the Paintings of Hans Memling* [w:] *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, ed. by Sarah Blick, Rita W. Tekippe, Brill, Leiden–Boston 2005, rozdz. 2; Jeanne Nuechterlein, *Hans Memling's St. Ursula Shrine. The Subject as Object of Pilgrimage* [w:] Vida J. Hull, *Spiritual Pilgrimage...*, op. cit., rozdz. 3; Mitzi Kirkland-Ives, *Narrative Performance and Devotional Experience in the Art of Hans Memling*, dysertacja, University of California, Santa Barbara 2005; K. Kopania, *Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie...*, op. cit.; Barbara G. Lane, *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Brepols, Turnhout 2009, rozdz. 8, *Paintings as Aids to Spiritual Pilgrimage*, s. 129–173; Julia Gerth, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2010; K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit., s. 151–170.

³³ Walter Cahn, *Margaret of York's Guide to Pilgrimage to Churches of Rome* [w:] *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal*, ed. by Thomas Kren, kat. wyst., J. Paul Getty Museum, Malibu 1992, s. 80–98; Laura D. Gelfand, *Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges. Actual and Imagined Pilgrimage in Fifteenth-Century Manuscript Illuminations and Paintings*, „Annales d'Histoire de l'Art et d'Achéologie” 2007, 29, s. 7–24.

³⁴ André Jammes, H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, *Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jerusalem* [w:] H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 2003, s. 157–175; K. Kopania, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie...*, op. cit., s. 106–107.

³⁵ Jan Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen-Verlag, Berlin 1972, s. 259, nr 183. Propyläen-Kunstgeschichte, 7.

³⁶ K. Kopania, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie...*, op. cit., s. 106; Folker Reichert, *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521*, Pustet, Regensburg 2005.