

Michał HAAKE

PIĘKNO SYMBOLU O „Zwiastowaniu” z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena

Spływający na posadzkę płaszcz Marii układa się równolegle do granicy obrazu – złote obszycie płaszcza wyraźnie koresponduje z rozświetlonym, wąskim pasmem portalu. Dolna część płaszcza układa się jednocześnie w kierunku wycięcia w dolnej partii ławy i wypełniającej ją ciemności. Ponad otworem znajduje się płasko-rzeźba z przedstawieniem Adama i Ewy, wygnanych z raju za nieposłuszeństwo wobec Boga, co wskazuje na kontekst, w którym należy pojmować wolę Marii. Płaszcz Marii sięga zarówno ciemności, jak i świetlistego pasma portalu.

Piękno jest jednym z głównych pojęć towarzyszących refleksji o sztuce. Od starożytności greckiej aż po epokę nowoczesną pozostawało dla niej – obok pojęcia mimesis – podstawowym odniesieniem. Nie straciło swego znaczenia także wtedy, gdy w wieku osiemnastym przeciwstawiono je wzniosłości, choć od tamtego czasu coraz częściej traktowane było jako odniesienie negatywne. Dzieje myśli o sztuce obfitują w próby zdefiniowania zasad, którymi powinni kierować się artyści pragnący stworzyć piękne dzieło. Stąd też namysł nad pięknem sztuki stale szuka pojęć, które pozwoliłyby sens tej kategorii doprecyzować, a znalazły się już wśród nich chociażby „harmonia”, „sprezzatura” czy „malowniczość”. Do tego uproszczonego obrazu dziejów myśli o sztuce dodajmy jeszcze, że równie chętnie całym nurtem sztuki czy jej epokom piękna odmawiano. Uczynił to na przykład Michał Anioł w odniesieniu do malarstwa flamandzkiego. Uznał je za pozbawione „prawdziwej harmonii [...] symetrii, proporcji, wyboru, cienia wielkości, treści, siły, rozumu, sztuki”¹ i niezdolne do wzniesienia się ponad naśladowanie rzeczywistości ku sferze „Boskiej doskonałości”².

Refleksja nad malarstwem staroniderlandzkim daleka jest obecnie od wartościującego porównywania go ze sztuką włoską. Nikt nie kwestionuje „wyszukanego piękna”³ dzieł piętnastowiecznych mistrzów z Brugii czy Gandawy. Najczęściej jest ono objaśniane za pomocą kategorii realizmu i symboliczności

¹ F. de Holanda, *Dialogi rzymskie*, ks. II, „O malarstwie starożytnym” (1548), tłum. L. Siemiński. Cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, tłum. zbiorowe, wybór J. Białostocki, oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 179.

² Tamże.

³ J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, tłum. G. Przewłocki, red. A. Zięba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 105.

(traktowanej jako subkategoria idealizmu)⁴. Swoje refleksje sytuuję wśród rozważań nad pięknem tej fascynującej sztuki, kierując uwagę ku dziełu Rogiera van der Weydena *Zwiastowanie* (il. 1). Obraz ten stanowi lewe skrzydło tryptyku znanego jako Ołtarz św. Kolumby, który datowany jest na rok 1450-1451 i pochodzi z kościoła św. Kolumby w Kolonii, a od roku 1828 znajduje się w zbiorach Alte Pinakothek w Monachium (il. 2)⁵. Do namysłu nad tym dziełem ośmieliła mnie myśl Hansa-Georga Gadamera, otwierająca perspektywę rozważania relacji między symbolem a pięknem inną niż ta, którą tradycyjnie przyjmuje się w badaniach nad malarstwem niderlandzkim.

Dialogując z Platonem, Arystotelesem, Kantem, Heglem i Heideggerem, Gadamer uznaje piękno za cechę „wszelkiej sztuki”⁶, a symbol za jego nieodłączny komponent. Pojmowanie piękna jako kategorii uniwersalnej zakłada, że symboliczność nie jest w swej istocie uwarunkowana przez czasowy kontekst powstania dzieła sztuki. Pozostaje jednak pytanie, czy tego rodzaju pojęcie symbolu może w ogóle okazać się przydatne w badaniach z zakresu historii sztuki. W odniesieniu do malarstwa staroniderlandzkiego wątpliwości te okazują się jeszcze głębiej uzasadnione. Gadamer postulował odróżnienie symbolu od alegorii, tymczasem w okresie powstawania tego malarstwa symbol traktowano wymiennie z alegorią, a więc dostrzegano w nim strukturę semantyczną polegającą na tym, że artysta pokazuje coś innego niż to, co rzeczywiście ma na myśli. Potwierdzają to także dotychczasowe badania nad *Zwiastowaniem* Rogiera van der Weydena, a także nad *Zwiastowaniem* znanym jako *Zwiastowanie* paryskie, znajdującym się obecnie w Luwrze i uważanym za dzieło warsztatu malarza (il. 3). Uznano zatem, że: (1) lilie w majolikowym wazonie symbolizują dziewictwo Marii zarówno przed narodzeniem Chrystusa, w czasie jego narodzin, jak i po nich; (2) promienie przechodzące przez okno bądź przez szklaną karafkę symbolizują niepokalane poczęcie Chrystusa; (3) ubiór anioła, wzorowany na stroju kapłańskim, symbolizuje przeistoczenie dokonujące się w trakcie Mszy Świętej; (4) umiejscowienie sceny w sypialni, w której obecne jest wielkie, czerwone łóżce, symbolizuje mistyczne zaślubiny Marii i Wcielenie; (5) zasłona przymocowana do baldachimu łóżca i zwinięta w kształt worka, względnie gruszki, jest symbolem cudownego poczęcia Jezu-

⁴ Na temat stanowisk w tej kwestii por. A. Zięba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 15-140.

⁵ Por. A. Kulenkampff, *Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) der Rogier van der Weyden. Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stifters*, „Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein” 1990, nr 192-193, s. 9-44. Wskazane datowanie można wyznaczyć na podstawie badań dendrologicznych i analizy podrysowania, nie zaś w oparciu o dane historyczne. Na temat problemów z datowaniem tryptyku por. Zięba, dz. cyt., s. 252-254.

⁶ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 70.

sa w łonie Marii; (6) zasłonięty (zastawiony) kominek symbolizuje cierpienie i miłość cielesną; (7) trzy czerwone poduszki na ławie symbolizują Tróję Świętą; (8) świecznik z jedną zgaszoną świecą symbolizuje boskie światło⁷.

Śledząc dzieje kultury europejskiej, Gadamer doszedł do wniosku, że chociaż zarówno alegoria, jak i symbol oznaczają „coś obrazowego, coś, czego sens polega nie na zjawiskowości, ale na znaczeniu wykraczającym poza obraz”⁸, dzięki czemu „uzmysławiamy sobie coś niedostępnego dla zmysłów”⁹, to jednak w przypadku alegorii obraz jest jedynie nośnikiem, który odsyła do znaczenia i nie jest konieczny, by to znaczenie rozważać, w symbolu natomiast konstituuje się „nierozzerwalny związek widzialnego obrazu i niewidzialnego znaczenia”¹⁰, „wewnętrzna jedność idei i zjawiska”¹¹, co sprawia, że obraz staje się niezbędny, żeby można było uświadomić sobie istnienie idei. Uznawszy sztukę za twórczość o charakterze symbolicznym, Gadamer rozwija twierdzenie Johanna Solgera mówiące, że „dzieło sztuki jest istnieniem samej idei”¹², i wykazuje, iż nie można stwierdzić, że dopiero jakaś „znaleziona poza właściwym dziełem sztuki idea jest jego znaczeniem”¹³. W przekonaniu filozofa „istota tego, co symboliczne i symbolicznie nacechowane, polega właśnie na

⁷ Por. M. M e i s s, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, „The Art Bulletin” 27(1945) nr 3, s. 178n.; zob. M.B. M c N a m e e S J, *An Additional Eucharistic Allusion in Van der Weyden's Columba Triptych*, „Studies in Iconography” 2(1976), s. 107-113; S. K o s l o w, *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's „Columba Annunciation”*, „Artibus et Historiae” 7(1986) nr 13, s. 9-33; por. O. D e l e n d a, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, Belser Verlag, Stuttgart–Zürich 1996, s. 86n.; D. D e V o s, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, Hirmer, München 1999, s. 195n., 280; F. T h ü r l e m a n n, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, Verlag C.H. Beck, München 2006, s. 55n.; S. K e m p e r d i c k, *Rogier van der Weyden 1399/1400-1464*, Tandem Verlag, Potsdam 2007, s. 33; L. C a m p b e l l, J. V a n d e r S t o c k, *Rogier van der Weyden 1400-1464: Master of Passions*, katalog wystawy (M-Museum Leuven, 20 IX-6 XII 2009), Waanders Publishers–Davidsfonds, Zwolle–Leuven 2009, s. 351. Szerzej na temat ikonografii i symboliki tematu Zwiastowania zob. D.M. R o b b, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, „The Art Bulletin” 18(1936), nr 4, s. 480-526; D. D e n n y, *The Annunciation from the Right: From Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Garland Publishing, New York–London 1976; G. D u w e, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1988; t e n ż e, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1994; J. L i e b r i c h, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von Anfang bis 1500*, Boehlau, Wien–Weimer–Köln 1997.

⁸ H.G. G a d a m e r, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Symbole i symbolika*, tłum. zbiorowe, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 100. Por. t e n ż e, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 96.

⁹ T e n ż e, *Symbol i alegoria*, s. 100.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 102.

¹³ Tamże.

tym, że nie jest ono odniesieniem do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie”¹⁴. Dzieło sztuki jako prezentacja nie przedstawia sobą „czegoś, czym nie jest” – nie jest więc alegorią, ukazującą coś po to, by jego odbiorca pomyślał o czymś innym – gdyż „wszystko, co ma ono do powiedzenia, można znaleźć jedynie w nim”¹⁵ i „należy to rozumieć jako wymóg powszechny, a nie tylko jako konieczny warunek tzw. moderny”¹⁶. Już ten skrót Gadamerowskiej teorii sztuki pozwala stwierdzić, że rozpoznawana dotąd symbolika malarstwa niderlandzkiego okazuje się zupełnie innego rodzaju niż symboliczność, którą niemiecki filozof przypisywał dziełom sztuki. Symbolika sztuki dawnej jest bowiem uwarunkowana przez zaplecze tekstowe, które widz przywołuje, wykraczając myślowo poza obraz.

Nie oddalajmy jednak zbyt pospiesznie refleksji Gadamera, choćby dlatego, że przywołanej eksplikacji symbolu broni on, powołując się na pierwotny sens greckiego słowa „symbolon”, które wskazuje na zbieżność zmysłowego zjawiska i ponadzmysłowego znaczenia. Gadamer rewiduje także uprzedzenia, które w estetyce romantycznej i w idealizmie Heglowskim narosły wobec alegorii i jeśli podtrzymuje konieczność odróżnienia jej od symbolu, to z zupełnie innych powodów, niż czyniono to u progu nowoczesności. Odcinając się od kultu geniuszu i estetyki przeżycia, rozpoznaje – leżące u podstaw pojęcia symbolu, a różniące je od alegorii – założenie „pewnego metafizycznego związku tego, co widzialne, z tym, co niewidzialne”¹⁷. Gadamer akcentuje swoistość symbolu, polegającą na tym, że „przebija się w nim metafizyczne tło, całkowicie nieobecne w retorycznym zastosowaniu alegorii”¹⁸ i że otwiera on możliwość przeniesienia tego, co zmysłowe, „ze sfery zmysłowej w boską”¹⁹. Podkreśla konieczność rozumienia symbolu jako „emanacji i odbłasku prawdy”²⁰. Takie zaś pojmowanie tego, co symboliczne, wskazuje na potrzebę przypomnienia tendencji piętnastowiecznej teologii obrazu, które zmysłowym przedstawieniom powierzały odsyłanie ku sferze metafizycznej. „W ten sposób możemy nauczyć się wychodzić naszym umysłem poza to, co widzialne i cielesne, w kierunku tego, co niewidzialne i duchowe. Taki jest cel obrazu”²¹ – pisał ówczesny teolog Jean Gerson, wywodząc swoją myśl z dawniejszych przekonań, że materia – jak to widział św. Tomasz z Akwinu – jest „metaforą ucieleśniającą rzeczy duchowe”²².

¹⁴ T e n ż e, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, s. 50.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ T e n ż e, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, s. 97.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Cyt. za: B i a ł o s t o c k i, dz. cyt., s. 107.

²² Tamże. Por. św. T o m a s z z A k w i n u, *Suma teologiczna*, I, q. I, a. 9, tłum. P. Bełch OP i in., t. I, *O Bogu*, tłum. P. Bełch OP, Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, London 1975, s. 41.

Żeby odpowiedzieć na pytanie o adekwatność omawianego pojęcia symbolu w odniesieniu do sztuki staroniderlandzkiej, trzeba – zanim przejdziemy do interpretacji konkretnego jej dzieła – przynajmniej w zarysie przedstawić główne aspekty badań nad symboliką tego fascynującego malarstwa.

TRADYCJA BADAŃ SYMBOLIKI W MALARSTWIE NIDERLANDZKIM

Przed ponad pół wiekiem Erwin Panofsky sformułował tezę, że w piętnastowiecznym malarstwie niderlandzkim, które „wraz z wprowadzeniem perspektywy zaczęło skłaniać się ku naturalizmowi”²³, zaczęła przybierać na sile (bo znamy jej wcześniejsze przykłady) „symbolika utajona”²⁴. Pozwalała ona łączyć „naturalizm z tysiącletnią tradycją chrześcijańską”²⁵ i stosowana była „do absolutnie wszystkich przedmiotów, czy to dzieł ludzkich, czy tworów natury”²⁶. „Im bardziej malarze zachwycali się odkrywaniem i odtwarzaniem świata widzialnego, tym bardziej odczuwali potrzebę nasycenia wszystkich jego elementów znaczeniem. I przeciwnie – im usilniej dążyli do wyrażenia nowych subtelności i skomplikowania myśli i wyobraźni, tym głębiej zanurzali się w nowych obszarach rzeczywistości”²⁷. Jako wybitny przykład tej tendencji wskazał Panofsky scenę zwiastowania z *Tryptyku* z Mérode z warsztatu Roberta Campina, dzieło, o którym „słusznie powiada się, że Bóg – już teraz niewidzialny – zdaje się [w nim] przenikać swą obecnością wszystkie widzialne przedmioty”²⁸. Za kryteria uznania danego przedmiotu za symboliczny uczony przyjął: (1) obecność znaczenia pewnego motywu w tradycji przedstawieniowej; (2) istnienie tekstów, które usprawiedliwiają symboliczną interpretację; (3) zgodność interpretacji symbolicznej „z pojęciami, których aktualności w danym okresie można wyraźnie dowieść”²⁹; (4) zgodność interpretacji symbolicznej „z sytuacją historyczną i osobistymi dążeniami poszczególnych mistrzów”³⁰.

Tezę o utajonej symbolice piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego poddawano intensywniej krytyce. Wskazywano, że obecność wielu przedmiotów na niderlandzkich obrazach odzwierciedlała po prostu stan wyposażenia

²³ E. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 132n.

²⁴ Tamże, s. 133. Por. B i a ł o s t o c k i, dz. cyt. s. 105-109.

²⁵ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 133.

²⁶ Tamże, s. 134.

²⁷ Tamże.

²⁸ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 134.

²⁹ Tamże, s. 135.

³⁰ Tamże.

ówczesnych wnętrz, a dotyczyło to między innymi właśnie łoża obecnego w scenach narodzin Chrystusa czy zwiastowań. O fakcie tym miałyby świadczyć jeden z ówczesnych kontraktów na wykonanie obrazu, zawierający życzenie zleceniodawcy, aby łożo Marii podobne było do sprzętów, jakie w swoich domach posiadali patrycjusze Brabancji i Flandrii. Poszukiwaczom utajonej symboliki dzieł malarstwa staroniderlandzkiego zarzucano sięganie do tekstów, które w czasie powstania konkretnych obrazów prawdopodobnie nie były znane albo miały znaczenie marginalne. Podnoszono też, że koncepcja utajonego symbolizmu sprzeczna jest z ówczesnymi oczekiwaniami odbiorczymi, te bowiem, kształtowane przez ruch *devotio moderna*, nie odwoływały się do erudycji, lecz do emocji. W końcu wskazywano, że symbolika malarstwa staroniderlandzkiego ma charakter jawny i oczywisty w kontekście prawd wiary trwale obecnych w kulturze chrześcijańskiego Zachodu³¹.

Żeby odnieść się do tych zarzutów, należałoby prześledzić argumenty stojące za rozpoznaniem każdego symbolu w przywołanych *Zwiastowaniach* autorstwa Rogiera van der Weydena i jego warsztatu. Możliwe, iż przyszedłoby się wówczas zgodzić z opinią, że o ile *Zwiastowanie* paryskie jeszcze tę utajoną symbolikę zawiera (przesłonięty kominek, trzy poduszki na ławie), o tyle w *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby już z niej zrezygnowano, poprzestając na symbolice jawnej, nawiązującej do starszej tradycji³². Wydaje się, że interpretację widocznego na późniejszym obrazie motywu zasłony zwiniętej na kształt worka (względnie gruszki) jako symbolu cudownego poczęcia Jezusa w łonie Maryi³³ można odrzucić ze względu na dużą liczbę niderlandzkich obrazów, w których motyw ten jest obecny, a należą do nich nie tylko przedstawienia zwiastowania, lecz także płótna o innej tematyce (jako przykład może posłużyć chociażby *Portret małżonków Arnolfinich*³⁴ Jana van Eycka). Brak jest także jakiegokolwiek zaplecza tekstowego, które uzasadniałoby traktowanie tego motywu jako ukrytego symbolu. Rozsądniej będzie zatem uznać, że zwinięta nad łóżkiem zasłona była po prostu częstym elementem wystroju wnętrz.

Główne zastrzeżenia, które pozwalam sobie zgłosić wobec interpretacji zwiniętej zasłony jako symbolu – i pośrednio wobec teorii „ukrytego symbolizmu” piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego – są jednak innego rodzaju. W *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby zwinięta na kształt worka zasłona została umieszczona w pobliżu gołębicy, symbolu Ducha Świętego, oraz na tle promieni światła padających z okna. Z kolei w obrazach autor-

³¹ Por. Zięba, dz. cyt., s. 32-68.

³² Por. Thuerlemann, dz. cyt., s. 79.

³³ Zob. Kossow, dz. cyt. Używane w literaturze określenia „curtain-sack” i „beutelformige Vorhangbahn” tłumaczę roboczo jako „zasłona zwinięta na kształt worka”.

³⁴ Jan van Eyck, *Portret małżonków Arnolfinich*, 1434, National Gallery, Londyn.

stwa naśladowców tej wersji *Zwiastowania* zasłona ta została odsunięta od przedstawienia gołębiczy – jak gdyby uznano ją za element, który w pierwotnym wzorze optycznie dominuje nad symbolem Ducha Świętego i nie sprzyja jego odpowiedniej ekspozycji (il. 4, 5). Sytuacja ta może oczywiście wskazywać, że Rogier van der Weyden, człowiek wykształcony, wprowadził do swojego malarstwa element utajonej symboliki, której jego naśladowcy nie byli świadomi. Przyjmijmy, że zasłona zwinięta na kształt worka była w istocie odczytywana przez wykształconego odbiorcę obrazu jako symbol. Sytuacja taka oznaczałaby jednak, że odbiorca odczytywał sens tego motywu w taki sam sposób w przypadku zarówno obrazu van der Weydena, jak i dzieł jego naśladowców, a także każdego innego obrazu przedstawiającego scenę zwiastowania, w której motyw ten był obecny. To, że pojmowany w ten sposób symbol nie różni się w istocie od alegorii rozpoznawalnej na mocy konwencji kulturowej przyjętej a priori, nie jest jednak istotne. Ważny jest fakt, że przypisywane danemu przedmiotowi znaczenie symboliczne pozostaje niezależne od sposobu zakomponowania poszczególnych elementów w płaszczyźnie obrazu. W konstytucji tego rodzaju symboliki sposób ukształtowania dzieła (jego wizualność, a więc to, za pomocą czego przemawia ono jako obraz) nie odgrywa żadnej roli.

Łatwo stwierdzić, że prawidłowość ta dotyczy także jawnych symboli w dziele malarskim. Także w ich przypadku symboliczny wymiar przedstawienia pozostaje bez związku z substancją obrazu. Umysłowanie sobie tego, co w obrazie symbolizowane, nie zostaje powierzone obrazowi, lecz pozostawione naszemu myśleniu, aplikującemu do dzieła sztuki treści pozaobrazowe. Jeśli zaś symbolizowana treść nie jest bezpośrednio otwarta dla przeżycia oglądowego, lecz jedynie stwierdzana jako myślowe uzupełnienie obrazu, zaniegowana zostaje zdolność dzieła sztuki do bycia symbolem. Idąc dalej, można powiedzieć, że dzieło odmawia się wówczas jakości prawdziwego piękna.

METODA BADAŃ

W długiej tradycji badawczej, którą reprezentują Erwin Panofsky oraz jego kontynuatorzy, a także autorzy podejmujący z nimi polemikę, niezmiennie rozdziela się symboliczną treść malarstwa niderlandzkiego i jego rzekomo realistyczną formę³⁵. Analizując *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena, dociekał będę, czy w przypadku tego obrazu symbolizowane treści rzeczywiście nie są w żaden sposób uwarunkowane sposobem jego uformowania. Przy czym, śledząc formę przedstawienia, odwołam się do tego nurtu hermeneutycznie

³⁵ Szerzej na temat stanowisk w tej kwestii por. Ziembicka, dz. cyt., s. 15-140.

zorientowanej historii sztuki, który nie tylko traktuje o sposobach komponowania obrazów, lecz podkreśla rolę płaszczyzny jako czynnika decydującego o specyfice ich przekazu, a czyni to na mocy faktu, który można sobie uświadomić, porównując jakiś przedmiot z jego najbardziej nawet iluzjonistycznym przedstawieniem³⁶. Jeżeli obraz może być na swój sposób symbolem – jeśli może ustanawiać związek między formą a ideą – to zakładam, że musi do tego dochodzić przez uformowanie świata przedstawionego w odniesieniu do płaszczyzny.

Znaczenie płaszczyzny w oglądowym doświadczeniu malarstwa niderlandzkiego zostało już dostrzeżone. Nie dziwi, że zwrócił na nie uwagę Otto Pächt, należący do tych badaczy, którzy uważali, że „prawda rzeźby czy obrazu tkwi w jego warstwie oglądowej”³⁷ i że „oku widza oddana jest władza zrozumienia tej prawdy, którą następnie można przełożyć na słowo”³⁸. Pächt pisał, że na obrazach Mistrza z Flémalle „formy, które przyjmują całkiem różną wartość położenia przestrzennego, stają się w płaszczyźnie postrzeżeniowej formami ze sobą sąsiadującymi”³⁹, tworząc „wzór obrazowy stanowiący wyłącznie przez ciągłość raportów płaszczyznowych, będący czystym, addytywnym istnieniem obok siebie pojedynczych części składowych”⁴⁰. W przypadku obrazów Rogiera van der Weydena natomiast zauważał, że „nie mamy do czynienia jedynie z projekcją głębi przestrzennej na płaszczyznę”⁴¹, ponieważ równocześnie „głębia realnie wdzierają się na płaszczyznę”⁴², a w rezultacie „płaszczyzna i przestrzeń zazębiają się”⁴³. Symbolika obrazów niderlandzkich pozostawała jednak poza zainteresowaniami tego ich wybitnego znawcy, który nie bez racji podkreślał, że wielkość dzieła sztuki nie polega na głębi treści

³⁶ Zob. M. I m d a h l, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1990; O. B ä t s c h m a n n, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988; G. B o e h m, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014; M. B r ö t j e, *Der Spiegel der Kunst*, Urachhaus, Stuttgart 1990; M. B r y l, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 6(1993), s. 55-84. Między analizami przywołanymi w tych rozprawach zachodzą znaczne różnice, których omówienie przekracza ramy niniejszego tekstu. Wyróżniam te ustalenia, które uznaję za niesprzeczne i owocne w procesie interpretacyjnym.

³⁷ A.S. L a b u d a, *Oko, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 55(1993) nr 4, s. 341.

³⁸ Tamże.

³⁹ O. P ä c h t, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, Prestel, München 1994, s. 55. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.H.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

symbolicznych, ponieważ świat obrazów rządzi się odmiennymi prawami niż świat logosu.

Wprost hermeneutyką obrazu, a zwłaszcza ikoniką Maksa Imdahla inspirowana jest praca Antje Marii Neuner, śledzącej „mowę” (niem. Bildsprache) wczesnych malarskich tryptyków niderlandzkich⁴⁴, oraz (do pewnego stopnia) monografia Rogier van der Weyden. *Leben und Werk* autorstwa Felixa Thürlemanna⁴⁵. Szereg interesujących spostrzeżeń odnoszących się do malarstwa Rogiera van der Weydena, a dotyczących relacji między płaszczyzną obrazu a jego elementami poczynił Reinhard Liess⁴⁶. Zwracano uwagę, że architektura tych obrazów, także omawianego *Zwiastowania*, często „raczej artykułuje powierzchnię, niż wiedzie oko widza w głąb”⁴⁷. Przekonany o tym, że osiągnięcia van der Weydena były dotąd „źle rozumiane”⁴⁸, Lorne Campbell podjął wysiłek rozpoznania „ważności elementów abstrakcyjnych”⁴⁹ w kilku obrazach malarza; w jego ujęciu elementy te stanowią „geometryczne wzory linearne, tworzone w celu podkreślania emocjonalnych reakcji postaci i wspomagane przez rymowanie kształtów”⁵⁰. Campbell nie wahał się też uznać, że cechą charakterystyczną malarstwa van der Weydena jest „pogarda dla logiki przestrzennej”⁵¹. W odniesieniu zaś do omawianego *Zwiastowania* zwięźła uwagę o „sile formalnej abstrakcji na powierzchni obrazu, wydobywanej przez materialne continuum między obiema postaciami” poczynił Daniel Arasse⁵².

Analizy malarstwa staroniderlandzkiego, które eksponują znaczenie ogładowych relacji przedstawienie–płaszczyzna w konstytucji obrazowej semantyki, z trudem będą torowały sobie drogę w świecie nauki. Dominuje w nim bowiem przekonanie o prymacie iluzji w koncepcji tego malarstwa i o dążeniu przez jego twórców do zatarcia granicy między przestrzenią widza a przestrze-

⁴⁴ Zob. A.M. Neuner, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1995.

⁴⁵ Zob. Thürlemann, dz. cyt.

⁴⁶ Zob. R. Liess, *Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die „Beweinungen Christi” in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie in London*, t. 1-2, Lit Verlag, Münster 1999-2000.

⁴⁷ B. Ridderbos, *Objects and Questions*, w: *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, red. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 38.

⁴⁸ L. Campbell, *The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden*, w: Campbell, Van der Stock, dz. cyt., s. 32.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 45.

⁵¹ L. Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, w: Campbell, Van der Stock, dz. cyt., s. 113.

⁵² D. Arasse, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, tłum. C. Presezi, La Casa Usher, Firenze 2009, s. 12.

nią przedstawienia w celu zamiany obrazu w okno⁵³. Nieufnie przyjmowane są jednak zwłaszcza te interpretacje, które z analizy relacji między przedstawieniem a płaszczyzną czynią metodę odszyfrowywania symboliki dzieła, zwłaszcza gdy chodzi o symbolikę niemającą tekstowego zaplecza, lecz „ustanawianą [...] konstruowaną przez widza [...] w długim procesie religijnej medytacji nad obrazem”⁵⁴. Ich przykładem mogą być Johna L. Warda interpretacje dzieł Jana van Eycka. Zdaniem Antoniego Zięby Ward nie prowadzi analizy o charakterze naukowym, ale „każde wyidealizowanemu, abstrakcyjnemu odbiorcy wodzić wzrokiem *po powierzchni* obrazu, jakby kwestionując jego zdolność do rozróżniania planów przestrzennych, tak jakby widzi, czy to historyczny, czy dzisiejszy, nie był świadom głębi przestrzennej, iluzyjnie wytworzonej przez artystę”⁵⁵.

Nie zamierzam bronić koncepcji Warda. Jego interpretacje reprezentują perspektywę poststrukturalistyczną, która zakłada, że odbiorca dzieła abstrahuje od przekazu tradycji i konstruuje system znaków obrazowych zawsze zgodnych ze swymi oczekiwaniami, potrzebami i przekonaniami, a zatem nie liczy się z uprzednio daną swoistością dzieła, lecz sam dzieło to ustanawia⁵⁶. Tym samym interpretacje te dalekie są od hermeneutyki filozoficznej, a więc także od myśli Gadamera. W perspektywie tej myśli naczelną dyrektywą dotyczącą interpretacji tekstów kulturowych brzmi bowiem następująco: pozwolić być temu, co jest, i mówić w taki sposób, by chronić to, co obraz powiedział. Celu tego nie osiągamy jednak, powtarzając to, co już wiemy, dzieje się to natomiast poprzez spotkanie, w trakcie którego „wrastamy w dzieło sztuki”⁵⁷ i „wyrastamy ponad siebie”⁵⁸. Gadamer przywołuje zwięzłe wskazanie Rilkego na tę właśnie siłę sztuki, które poeta zawarł w wierszu *Starożytny tors Apollina*: „[...] każda kamienia drobina / cię widzi. Musisz swe życie odmienić”⁵⁹.

Interpretacje dokonane przez Warda opierają się na analizie zderzeń motywów z różnych planów przestrzennych. Twierdzi on na przykład, że most widoczny w oddali na obrazie Jana van Eycka *Madonna kanclerza Rolina*⁶⁰ odbiorca powinien odnosić do Chrystusa znajdującego się na planie pierwszym, gdyż łuk mostowego przęsła zdaje się wychodzić z palców błogosławią-

⁵³ Por. m.in. H. Belt ing, Ch. Kr use, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer, München 1994, s. 74-78; Zi ę b a, dz. cyt., s. 157-162.

⁵⁴ Belt ing, Kr use, dz. cyt., s. 79.

⁵⁵ Zi ę b a, dz. cyt., s. 91.

⁵⁶ Zi ę b a, dz. cyt., s. 75.

⁵⁷ G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 46.

⁵⁸ Tamże, s. 66.

⁵⁹ R.M. R i l k e, *Starożytny tors Apollina*, tłum. A. Lam, w: tenże, *Poezje nowe. Poezji nowych część wtóra. Życie Maryi*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2010, s. 73. Por. G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 71.

⁶⁰ Jan van Eyck, *Madonna kanclerza Rolina*, 1435, Luwr, Paryż.

cej ręki tej postaci⁶¹. Tego rodzaju związki są mimo iluzji rzeczywiście czytelne i eksponują optyczne, niejako „miejscowe” spłaszczenie przestrzeni. Ale właśnie owo jedynie „miejscowe” spłaszczenie przestrzeni łatwo jest unieważnić jako sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, który każe widzieć wspomniany most jako znajdujący się w tyle. Interpretacje Warda abstrahują od płaszczyzny jako tego aspektu obrazu, który jest przez oko widza doświadczany całościowo, nie zaś tylko fragmentarycznie – a zatem od płaszczyzny, która obejmuje swymi granicami cały świat przedstawiony. Doświadczana całościowo płaszczyzna jest tym aspektem, który sprawia, że obraz różni się od widoku, jaki uzyskujemy, wyglądając przez okno. Widok z okna zmienia się wraz z przesuwaniem głowy przez widza, czego nie sposób doświadczyć, oglądając obraz: owej milcząco obecnej płaszczyzny nie jest w stanie unieważnić żadna iluzja. Do tego właśnie statusu płaszczyzny odnoszą się poświęcone symbolice malarstwa niderlandzkiego prace Günthera Fienscha⁶² i jego ucznia Michaela Brötjega⁶³. W polskich badaniach ich propozycje były dotąd pomijane milczeniem, chociaż najwybitniejszy polski znawca malarstwa niderlandzkiego zauważył, że do analiz „z zakresu egzystencjalnej hermeneutyki w duchu Michaela Brötjega „wybitnie się [ono] nadaje”⁶⁴.

Inspirując się pracami Imdahla, Fienscha i Brötjega, przyjmuję, że dzieła sztuki mają swój własny *s e n s i k o n i c z n y*, który uzmysławiany jest dzięki ich autonomicznej, znaczącej strukturze wizualnej, uobecnianej przez odbiorcę bezpośrednio w procesie oglądu (niem. *Bildlichkeit*). Autonomia struktury wizualnej ufundowana jest na swoistości medium dzieła, w przypadku obrazów – płaszczyzny. Płaszczyzna obrazu wyznacza podstawę powołania wizualnego sensu ikonicznego. Sens ikoniczny konstituowany jest poprzez ustanowienie rozpoznawalnych w doświadczeniu oglądowych relacji między światem wyobrażonym a płaszczyzną i granicą obrazu. Realizacja sensu ikonicznego jest możliwa wyłącznie przy aktywizacji *w i d z e n i a w i d z ą c e g o*. O ile bowiem *w i d z e n i e r o z p o z n a j ą c e* pozwala dostrzec coś, co było

⁶¹ Por. J.L. Ward, *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Painting*, „*Artibus et Historiae*” 15(1994) nr 29, s. 27.

⁶² Zob. G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln–Graz 1961.

⁶³ Zob. M. Brötje, *Hans Memling, Blumenstilleben. Symbolische Erfahrung in der bildenden Kunst*, w: tenże, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer Existential-Hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Urachhaus, Stuttgart 1990, s. 106-136; tenże, *Van Eyck, Ehegelöbnis Arnolfini-Cenami*, w: tenże, *Bild-Schöpfung*, t. 1, Imhof Verlag, Petersberg 2012, s. 123-152.

⁶⁴ W bibliografii zawartej w monumentalnej prezentacji stanu badań nad malarstwem niderlandzkim, opublikowanej przez Antoniego Ziębę, prace Fienscha i Brötjega nie zostały wymienione. Pisząc o zastanawiającym braku „egzystencjalno-hermeneutycznych” interpretacji malarstwa niderlandzkiego, autor przeoczył wspomnianą wyżej analizę *Martwej natury* Memlinga (Hans Memling, *Waza z kwiatami*, ok. 1485, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza) dokonaną przez Brötjega (por. Zięba, dz. cyt., s. 127).

już wcześniej znane (na przykład dzięki tekstowi Ewangelii), o tyle widzenie widzące nastawione jest na bezpośredni ogląd tego, co dotąd nieznane, lecz wyłania się dzięki swoistym dla danego dzieła relacjom między tym, co skądinąd znane, a płaszczyzną obrazu. Relacja ta opiera się przy tym na istotowej odrębności płaszczyzny od przedstawienia. W doświadczeniu oglądowym obrazu płaszczyzna pozostaje obecna w każdym elemencie przedstawienia, nie będąc zarazem kolejnym z tych elementów, lecz poza nie wszystkie (poza całe przedstawienie) wykraczając i wszystkie je *t r a n s c e n d u j ą c*, zarazem jednak mieszcząc je w obrębie swojej granicy. Jako taka, płaszczyzna jest więc dla świata przedstawionego instancją nieprzekraczalną, a więc *a b s o l u t n ą* – synonimem tego, co *p o z a ś w i a t o w e*.

ANALIZA OBRAZU

Ołtarz św. Kolumby został bezsprzecznie zakomponowany i namalowany przez Rogiera van der Weydena. Artysta wykonał pędzlem znaczną część rozrysu – na skrzydłach ołtarza w całości. Nanoszony potem rysunek był częściowo kontynuowany przez ucznia według wzoru. W stosunku do rozrysu widoczne są pewne zmiany, które mistrz wprowadził w trakcie nanoszenia materii malarskiej⁶⁵.

Ołtarz ma strukturę tryptykową. Obraz będący przedmiotem naszego zainteresowania znajduje w jego lewym skrzydle. W kwaterze centralnej ukazana została scena pokłonu trzech króli, zaś w prawym skrzydle scena ofiarowania w świątyni. (Na odwrocie skrzydeł pierwotnie znajdowały się imitacje porfiry, które zostały w okresie późniejszym zamalowane). Ołtarz ukazuje zatem następstwo wydarzeń w porządku od lewej do prawej strony, które było już wielokrotnie przedmiotem analizy⁶⁶. By nakreślić rolę zwiastowania Marii

⁶⁵ Por. J.R.J. van Asperen de Boer, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Waanders Uitgevers, Zwolle 1992, s. 202-221; De Vos, dz. cyt., s. 282; Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, s. 113. Na temat technicznych aspektów obrazów Rogiera van der Weydena i jego warsztatu por. też m.in. G. Steyaert, „The Seven Sacraments”: *Some Technical Aspects observed during the Restoration*, w: *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, red. L. Campbell, J. Van der Stock, C. Reynolds, L. Watteuw, Peeters Publishers, Paris–Leuven 2012, s. 119-136; M. Postec, *Technical Reconstructions Based on „The Seven Sacraments” by Rogier van der Weyden: An Experimental Approach*, w: *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, s. 147-157.

⁶⁶ Por. K. Arndt, *Der Columba Altar*, Reclam, Stuttgart 1962, s. 7-15; Neuner, dz. cyt., s. 127-139; zob. A. Acres, *The Columba Altarpiece and the Time of the World*, „The Art Bulletin”

w historii świętej, przypomnijmy jedynie jedno ze źródeł z epoki⁶⁷, a mianowicie modlitwę św. Bernardyna ze Sieny *De triplici Christi nativitate* (powstała między rokiem 1420 a 1444), opisującą istotę Chrystusowego wcielenia: „Cóż innego świadczy o chwale śmiertelnego człowieka, jeśli nie to, że wieczność stała się czasem, bezwymiarowość zyskała wymiar, twórca stał się stworzonym, Bóg człowiekiem, życie śmiercią [...] szczęśliwość biedą, niewzruszoność bólem, niezniszczalne niszczalnym, n i e p r z e d s t a w i a l n e p r z e d s t a w i a l n y m, że niedające się opowiedzieć znalazło słowo, a nieograniczone – swoje miejsce, że n i e w i d z i a l n e stało się w i d z i a n y m, niesłyszalne zyskało dźwięk, a niedotykalne dało się odczuć?”⁶⁸.

Zwiastowanie z Ołtarza św. Kolumby ukazuje scenę we wnętrzu widzianym z ukosa, stosownie do pozycji, którą zajmuje widz, stojąc na wprost głównej kwatery tryptyku. Wnętrze otwiera się przez kamienny portal, ujęte w światło wpadającym zarówno od strony widza, jak i z okien komnaty. W jednym z okien widoczne są także promienie Boskiego światła, które uzupełniają światło naturalne.

W wnętrzu wszystkie elementy wydają się zajmować miejsce zgodne z ich rzeczywistym przeznaczeniem, choć ustawienie wazonu z liliami z przodu sceny, na progu wejścia, może budzić pewne wątpliwości. Wprawdzie wazon z liliami stoi na przedzie sceny także w *Zwiastowaniu*⁶⁹ Melchiora Broederlama, ale znajduje się przed budynkiem. Ponadto obraz Broederlama, „konwencjonalny i tradycyjny”, pochodzi z okresu przejściowego, w którym „nie pod-

80(1998), nr 3, s. 422-451; por. L i e s s, dz. cyt., s. 625-665; G. P o c h a t, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag Wien–Köln–Weimar 2004, s. 186-189; L.F. J a c o b s, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Penn State University Press, University Park, Pennsylvania, 2012, s. 115-118.

⁶⁷ Przegląd źródeł pisanych ikonografii zwiastowania można znaleźć w pracach Gerta Duwego (por. D u w e, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, s. 19-29; t e n ż e, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, s. 11-21). Por. też: L i e b r i c h, dz. cyt., s. 17-45.

⁶⁸ „Che cosa, infatti, può l'uomo mortale gloriasi di dire, se non che l'eternità venne nel tempo, l'immensità nella misura, il Creatore nella creatura, Dio nell'uomo, la vita nella morte [...] la beatitudine nella miseria, l'impassibilità nel dolore, l'incorruttibilità nel corruttibile, l'infigurabile nella figura, l'innenarrabile nel discorso, l'inesplicabile nella parola, l'incircoscrittibile nel luogo, l'invisibile nella visione, l'inudibile nel suono, l'impalpabile nel tangibile?” (B e r n a r d i n o d i S i e n a, *Le prediche volgari*, Pacetti, Milano 1954, s. 54. Podkr. – M.H.). Tekst ten wykorzystywano dotąd w badaniach nad ikonografią *Zwiastowania* w malarstwie włoskim (por. Ch. K r u s e, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, s. 203-224). Przeglądu źródeł pisanych włoskiej ikonografii zwiastowania dokonuje Julia Liebrich (por. L i e b r i c h, dz. cyt., s. 17-45, 177-188). Do badań malarstwa nie tylko włoskiego, ale także staroniderlandzkiego tekst ten został wykorzystany przez Claudię Cieri (zob. C. C i e r i, *The Invisible in the Visible: „The Annunciation” by Antonello da Messina from Narrative to Icon*, „Ikön. Journal of Iconographic Studies” 9(2016), s. 261-268).

⁶⁹ Melchior Broederlam, *Zwiastowanie*, 1393-1399, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

dawano każdej przedstawionej rzeczy próbie sprawdzalności⁷⁰. W dziełach, które należą do późniejszej, naturalistycznej fazy malarstwa niderlandzkiego, *lilium candidum* jest już „na swoim miejscu”: w *Zwiastowaniu z Tryptyku de Mérode* wazon stoi na stole, w *Zwiastowaniu z Ołtarza Gandawskiego*⁷¹ lilie trzyma anioł, a w pierwowzorze *Zwiastowania z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena*, którym było *Zwiastowanie*⁷² Jana van Eycka, wazon z liliami znajduje się przy postaci Marii, blisko jej modlitewnika. Czy należy jednak przywiązywać wagę do nietypowego umiejscowienia tego motywu przez van der Weydena, skoro o jego symbolicznej funkcji – jak pisał Panofsky – „wiemy z setek innych *Zwiastowań*”⁷³ i „możemy przyjąć”⁷⁴, że w malarstwie niderlandzkim piętnastego stulecia „zachował [on] znaczenie symbolu czystości”⁷⁵? A jednak Rogier van der Weyden próbuje osiągnąć za pomocą tego konwencjonalnego motywu „coś więcej”, co znajduje potwierdzenie w fakcie, że w procesie malowania zmienia on ustawienie wazonu. Na rysunku wstępnym, widocznym na zdjęciu wykonanym w podczerwieni, wazon znajduje się jeszcze przy łożu Marii⁷⁶. Z jakichś powodów malarz przesuwa jednak naczynie do przodu. Ustawienia wazonu nie można uznać za przypadkowe⁷⁷ czy niemające znaczenia dla semantyki dzieła.

Sposób oświetlenia sceny i ustawienie przedmiotów w przestrzeni nie mówią jeszcze niczego o zakomponowaniu świata przedstawionego w płaszczyźnie obrazu. W doświadczeniu wzrokowym ujawnia się napięcie między otwarciem przestrzeni w głąb a intensywnością struktury barwnej dzieła, zorganizowanej wokół triady płam: bieli szat anielskich, czerwieni łoża i niebieskiego płaszcza Marii, które wybijają się ku przodowi spośród brązów i beżów wnętrza. Czerwień łoża dorównuje intensywnością świetlistości bieli, ramując jednocześnie niebieską, a więc optycznie cofającą się sylwetę Marii, co przekłada się na osobliwe spłaszczenie kompozycji. Widać to dobrze w porównaniu z dziełem naśladowcy Rogiera van der Weydena, który chciał tego wszystkiego uniknąć, cofając postaci w głąb, za stopnie schodów, i rezygnując z czerwieni baldachimu [il. 4].

⁷⁰ P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 126; por. A. Z i ę b a, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 311.

⁷¹ Hubert van Eyck i Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski (Het Lam Gods)*, 1420-1432, Katedra św. Bawona, Gandawa.

⁷² Jan van Eyck, *Zwiastowanie*, ok. 1434, National Gallery of Art, Washington, D.C.

⁷³ P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 135.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Por. v a n A s p e r e n d e B o e r, D i j k s t r a, v a n S c h o u t e, D a l d e r u p, F i l e d t K o k, dz. cyt., s. 211, 216.

⁷⁷ Za przypadkowe uważa je Dirk De Vos (por. D e V o s, dz. cyt., s. 195).

Ów płaszczyznowy aspekt kompozycji podkreślony został generalną relacją strukturalną między lewym skrzydłem a pozostałymi częściami tryptyku. Figury, mimo że znajdują się na różnej głębokości w przestrzeni, tworzą serię wertykalnych akcentów na płaszczyźnie obrazu⁷⁸. Przyglądając się bliżej jedynie początkowi tego ciągu, wskażmy na sąsiedztwo Marii ze *Zwiastowania* z postacią fundatora w panelu środkowym, podkreślone optycznie przez skos ich ramion. Ścisłymi zależnościami optycznymi z pozostałą częścią ołtarza powiązane są także elementy wyznaczające konstrukcję wnętrza – skos ściany z oknami oraz krokiew podtrzymująca sklepienie i równoległy do niej baldachim łoża postrzegane są w relacji do zarysu wzgórza i konstrukcji stajni w panelu środkowym, a także w relacji do architektury kościoła – zarówno w panelu środkowym (ganek obejściowy), jak i na prawym skrzydle (tryforia i arkady), ponieważ tworzą z nimi optyczny ciąg formalny rozpościerający się przez cały tryptyk⁷⁹. Różne miejsca (Nazaret, Betlejem, Jerozolima; wnętrze domu, pejzaż, wnętrze świątyni) zespalają się zarówno na poziomie treści, jak i poprzez wspólne odniesienie do płaszczyzny przedstawienia, która przenika je wszystkie, zamykając je zarazem w swoich granicach.

W przypadku kwatery *Zwiastowania* zauważyć można, że napięcie między głębią wnętrza a płaszczyznowością grupy figuralnej doświadczane jest także ze względu na konstrukcję przestrzeni wewnątrzobrazowej. Wnętrze ukazane jest w perspektywie zbliżonej do ptasiej, a więc z wysoko wykreślonym horyzontem. Oko bez trudu wyczuwa wyniesienie miejsca zbiegu linii perspektywicznych okien i posadzki, gdyż sytuuje się ono jeszcze wyżej niż postać frunącego anioła. Także dlatego, że posadzka komnaty kończy się na tej samej wysokości, co znacznie od niej głębsza przestrzeń świątyni na prawym skrzydle. Obserwacja przestrzeni *Zwiastowania* „z góry” oraz widok wszystkich tych „oboczności” przekładają się na postrzeżenie posadzki jako chylącej się ku przodowi w coraz większym spadku. Postrzeżenie to pozostaje zarazem „niezgodne” z oglądem postaci Marii i anioła, sytuujących się na wprost widza. W konsekwencji postaci jawią się nie tyle jako osadzone we wnętrzu, ile rozciągnięte na płaszczyźnie między brzegami pola obrazowego. Odniesienie figur do granicy obrazu zostało wyraźnie zaakcentowane także przez sposób artykulacji portalu. Jego frontalna płaszczyzna została bowiem po bokach zredukowana do bardzo cienkich pasm. Na reprodukcjach omawianego dzieła pasma te, jedno bądź oba, są na ogół obcięte. Stojąc przed obrazem, nie sposób jednak od ich obecności abstrahować – także ze względu na to, że portal

⁷⁸ Por. tamże, s. 276, 278.

⁷⁹ Na opisane relacje optyczne między poszczególnymi panelami wskazywał już Alfred Acres, interesowały go one jednak jako czynnik przekładający się na splecenie różnych trybów czasowych reprezentowanych w Ołtarzu św. Kolumby (por. Acres, dz. cyt., s. 433).

stanowi (obok anioła) najjaśniejszy motyw obrazu. Architektura prezentuje się tutaj jako pasma delikatnego światła, które pośredniczą między sceną zwiastowania a granicą obrazu⁸⁰. Taka sama transformacja architektury widoczna jest także przy górnym brzegu pola obrazowego. Pasma boczne i górne są przy tym połączone przez narożne formy, które osłabiają przestrzenność sklepienia, eksponując równoległe do płaszczyzny rozpostarcie ściany z rozetą, którą już porównywano do wyniesionego w górę nimbu Marii⁸¹. Portal nie jest elementem, który ma wywołać poczucie kontynuacji przestrzeni widza w przestrzeni przedstawienia. Jego forma pośredniczy między figurami a granicą obrazu, nieprzekraczalną – a więc a b s o l u t n ą – instancją dla całego świata przedstawionego. Pełni tę samą funkcję, co portale we wcześniejszych dziełach artysty – *Tryptyku z Miraflores*⁸², *Ołtarzu św. Jana Chrzciciela*⁸³ czy *Ołtarzu Siedmiu Sakramentów*⁸⁴. Nawiązując do tradycyjnej symboliki arkady, portale są w tych obrazach ściśle związane ze scenami i tworzą wokół nich „architektoniczną aureolę”, służąc oznaczeniu wyobrażonej przestrzeni jako świętej⁸⁵.

Jeśli, stojąc na wprost sceny zwiastowania z Ołtarza św. Kolumby, widz spróbuje wirtualnie przedłużyć posadzkę do miejsca, w którym się znajduje,

⁸⁰ Nie można powiedzieć, że portal został zredukowany z braku miejsca, jego przedstawienie nie było bowiem w ogóle konieczne. Inaczej niż w przypadku portali z *Tryptyku z Miraflores* (Rogier van der Weyden, *Tryptyk z Miraflores*, 1437-1445, Gemäldegalerie, Berlin), nie ma na nim żadnej rzeźbiarskiej dekoracji istotnej dla ikonografii. W scenie *Wizja cesarza Oktawiana Augusta z Tryptyku Narodzin* (Rogier van der Weyden, *Tryptyk Narodzin*, 1432-1455, Berlin, Gemäldegalerie), która rozgrywa w podobnym wnętrzu, ujętym w równie wąskie pole obrazowe, portal jest zaś całkowicie nieobecny. Rozwiązanie analogiczne do tego, które artysta zastosował w *Zwiastowaniu z Ołtarza św. Kolumby*, widoczne jest natomiast w scenie zwiastowania z *Tryptyku de Mérode*: framuga okna, która pozostaje w relacji do skrzydeł anioła, została tu zredukowana do wąskiego pasma rozciągniętego wzdłuż lewego brzegu obrazu. Zdania na temat autorstwa *Tryptyku de Mérode* są podzielone. Przez część badaczy jest on przypisywany Robertowi Campinowi, mistrzowi Rogiera van der Weydena (w latach 1427-1432 odbył on praktykę w warsztacie Campina) (por. S. K e m p e r d i c k, J. S a n d e r, *Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee*, w: J. Sander i in., *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, katalog wystawy (Städel Museum, Frankfurt am Main, 21 XI 2008-I III 2009, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin, 20 III 2009-21 VI 2009), red. S. Kemperdick, J. Sander, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, s. 149-159. Również zaginione *Zwiastowanie* van der Weydena, znane z kopii ze zbiorów Gemäldegalerie w Berlinie, prezentowało transpozycję motywu architektonicznego w rozświetlone pasmo, rozciągnięte wzdłuż lewego brzegu obrazu (por. D e V o s, dz. cyt., s. 197 – ilustracja).

⁸¹ Por. L i e s s, dz. cyt. t. 2, s. 638.

⁸² Rogier van der Weyden, *Tryptyk z Miraflores*, 1437-1445, Gemäldegalerie, Berlin.

⁸³ Rogier van der Weyden, Ołtarz św. Jana Chrzciciela, 1445-1460, Gemäldegalerie, Berlin.

⁸⁴ Rogier van der Weyden, Ołtarz Siedmiu Sakramentów, 1445-1450, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Antwerpia.

⁸⁵ Zob. K.M. B i r k m a y e r, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century: Part One*, „The Art Bulletin” 41(1961) nr 1, s. 1-20; S.N. B l u m, *Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 46(1977) nr 3, s. 108, 111.

okazuje się, że nie sposób doświadczyć jej jako dającej wsparcie stopom. Powstaje poczucie jej uchylania się i otwierania się jakieś głębi. Scena Zwiastowania, rozpostarta między brzegami płaszczyzny, jawi się jako reprezentacja porządku obrazu, który pozostaje przeciwny wobec tego uciekania gruntu spod nóg. Można zatem postawić pytanie, w jakiej relacji do tematu obrazu pozostaje owa generalna struktura optyczna.

Zależność między formą a treścią płótna ma swoje źródło w tym, że główne postaci, anioł i Maria, ukształtowane zostały w ścisłym odniesieniu do brzegów obrazu. Płaszcz anielski rozszerza się ku lewej stronie obrazu, stykając się z portalem. Dokładnie na tej samej wysokości skrzydło anielskie przecina świetliste pasmo, które sięga granicy obrazu [il. 6]. U naśladowców van der Weydena skrzydła te są konsekwentnie chowane za krawędź portalu. Najprawdopodobniej miało to służyć przywróceniu logiki przestrzennej, zgodnie z którą skrzydła anioła, który właśnie przeszedł przez drzwi widoczne po lewej stronie, mogą znajdować albo jeszcze częściowo za nimi, albo – kiedy drzwi są zamknięte – już w całości w obrębie wnętrza, nie zaś z boku portalu, jak to widzimy w Ołtarzu św. Kolumby. Mając na uwadze właśnie korekty dokonywane przez naśladowców malarza, należy uznać to rozwiązanie za niezwykle, nie zaś co najwyżej za „dziwne”⁸⁶. Ku temu właśnie miejscu zespolenia anioła z granicą obrazu spojrzenie widza kierowane jest także za sprawą złocistego paliusza, wijącego się od prawej dłoni anioła ku lewej stronie obrazu i układającego się równolegle do anielskiego skrzydła. Element ten jawi się jako jeszcze jedno – obok pasma złotych słów pozdrowienia anielskiego „Ave gracia plena Dominus tecum” – przesłanie wychodzące od anioła i skierowane ku oczom widza. Nie znajduję innego wyjaśnienia tej osobliwości niż to, że fakt sięgnięcia przez anioła jego skrzydłem granicy obrazu stanowi potwierdzenie jego ścisłego i bezpośredniego związku z tym, co pozaświatowe – z instancją, której jest on posłańcem⁸⁷.

Nie sposób określić anioła jako wchodzącego przez drzwi. Pod względem optycznym wydarza się tu coś innego. Stykające się z granicą obrazu anielskie skrzydło „przekreśla” drzwi. „Przekreślenie” drzwi jest jednocześnie z ujęciem między anielskie skrzydła okna, przez które wpadają promienie z gołębicą.

W strukturze obrazu istotne jest to, że wyeksponowane nad głową anioła okno umiejscowione zostało między mniejszym oknem a zaplekiem baldachimem, co w porządku płaszczyzny tworzy relację trzech prostokątów stopniowo zwiększających swoją powierzchnię. W relacji tej segment środkowy jawi się jako poszerzenie obszaru nieba, a jednocześnie prezentacja formy krzyżowej, odczytywanej w elementach dzielących pole okna. Wsparciem dla takiego

⁸⁶ Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, s. 115.

⁸⁷ Stwierdzenie, że położenie skrzydła „wskazuje na to, że anioł wszedł albo przez drzwi, albo przez portal” (Arces, dz. cyt. s. 433), wprowadza niejasność, którą powyższe objaśnienie usuwa.

odczytania tej formy jest obecność krzyża, który zdobi anielski diadem i znajduje się u jej „podstawy”. W tę grę optyczną włączone jest także skrzyżowanie słów pozdrowienia anielskiego z berłem trzymanym przez anioła. Połączone świętymi promieniami, berło i okno przypominają o celu misji wyznaczonej temu, który zostanie poczęty z Ducha Świętego. Formy krzyżowe prezentują się widzeniu tylko poprzez konkretne motywy: podział okna, pasmo słów i berło. Same nie tworzą elementów materialnego świata. Pozostają w stanie wnikania w świat przedmiotowy, co unaocznia związek duchowego przesłania z tym, co zmysłowe.

Prawa dłoń anioła – której położenie starannie skorygowano względem rysunku wstępnego⁸⁸ – wskazuje na słowa pozdrowienia, ale również na listwę boazerii. Bieg tej listwy wykreśla brązowy prostokąt, który staje się miejscem „spotkania” gołębic, promieni, berła i anielskiego pozdrowienia. Jednocześnie oko odczytuje ten usytuowany w centrum prostokąt jako analogon kształtu całego pola obrazowego. Prostokąt ten stanowi zarazem przeciwagę drzwi. W relacji do nich ukazuje, że porządek przestrzeni i logika świata przedmiotowo-przestrzennego zostają zastąpione przez stan odniesienia do płaszczyzny obrazu – do tego, co p o z a ś w i a t o w e. W ten właśnie sposób wizualizowana jest treść anielskiego pozdrowienia, wskazująca na obecność Transcendencji w tym oto miejscu (*Dominus tecum*)⁸⁹. Dzięki temu treść ta nie jest przywoływana jako konstrukt myślowy, co ma miejsce w przypadku lektury tekstu; nie jest też uzmysławiana za pomocą czysto konwencjonalnej symboliki, lecz istnieje w samym obrazie.

Pole przedstawienia symbolu Ducha Świętego prezentuje się jednocześnie między dwoma elementami o barwie czerwonej: zwiniętą na kształt worka zasłoną łoża i znajdującą się poniżej poduszką, a rangę tego układu podkreślono przez usytuowanie relacji tych przedmiotów w osi obrazu.

Przypominająca worek, zwinięta zasłona została w szczególnie sposób wyróżniona – wskazuje na nią skrzydło anielskie i znajduje się ona ponad znakiem Ducha Świętego. Jednocześnie została ujęta w osobne pole, które mieści się między oknem a baldachimem, wpisane w sekwencję prostokątnych kształtów. W sekwencji tej zasłona sytuuje się „po” oknie i ukazuje transpozycję otwartego nieba w formę zamkniętą, w stan skrycia. (Prostokątna okiennica z jasną kratownicą jawi się jak stan pośredni między płaskim prostokątem błękitu nieba a delikatnie fałdowaną materią wypukłego „worka”). Transpozycja ta dokonuje się „po torze” promieni, jest więc ściśle powiązana z oddziaływaniem Ducha Świętego i wyróżnieniem Marii jako pełnej łaski. Jednocześnie zwinięta na kształt worka zasłona sytuuje się między promieniami a cienkimi linkami, któ-

⁸⁸ Por. J.R.J. van Asperen de Boer, dz. cyt., s. 211, 214.

⁸⁹ Jest to kolejne rozwiązanie, które malarz przejmuje ze *Zwiastowania* paryskiego.

re podtrzymują baldachim. W procesie percepcji obrazu owe biegnące ukośnie linki ulegają nieustannej transformacji w kolejne promienie. Jak tamte łączą niebo z wnętrzem, tak te – poprzez baldachim – łączą wnętrze z portalem i w ten sposób odsyłają je do pozaświatowej granicy obrazu.

Relacje te dopełnione są przez wysunięcie przypominającej worek zasłony, która wydaje się usytuowana niemal pomiędzy aniołem a Marią, zyskując tym samym – przez analogię do ich okrągłych głów – osobliwy rys czegoś między bytem duchowym a cielesnym.

Podwieszona do zwieńczenia baldachimu, zwinięta zasłona „współwidziana” jest z zasłoną drugą, również czerwoną, znajdującą się w jednej płaszczyźnie i opadającą ukośnie ku prawej stronie. Wzajemna relacja tych elementów wskazuje na ich dopełnianie się: na dialektykę skupienia i rozpostarcia. W ten sposób zasłona druga dookreśla to, czym jest zasłona zwinięta na kształt worka, przez własne odniesienie do płaszczyzny i granicy obrazu: złota obwódka oraz pionowe, drobne fałdy zasłony tworzą sekwencję, która ma swoje zwieńczenie w świetlistym paśmie portalu! Jednocześnie zasłona ta sięga drewnianej ławy, przy której modli się Maria. Postać Marii zwraca się ku aniołowi, „ukazując” zarazem swój związek z tym, co pozaświatowe: jej ręka z modlitewnikiem, oparta o pulpit, opiera się zarazem o świetliste pasmo przy prawym brzegu obrazu. Uniesiona prawa dłoń Marii, równoległa do stronic książki⁹⁰, wyraża wolę działania w odniesieniu do tego, co absolutne, postawę wyrażoną w Biblii słowami: „Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa twego” (Łk 1,38). Postawę tę poświadcza cała sylweta Marii. Płaszcz, który ją okrywa, jest lustrzanym odbiciem kurtyny baldachimu – obie formy tworzą jakby „bramę, przez którą Maria zwraca się ku aniołowi”⁹¹.

Sylweta Marii zarazem sytuje się optycznie między skosem zasłony a skosem czerwonej poduszki, od której – jako umieszczonej blisko centrum obrazu – oko nie może abstrahować. Rogier van der Weyden maluje poduszkę z wcięciem od góry, a wklęsłość tego wcięcia odpowiada krągłości zwiniętej w worek zasłony. W ich wzajemnej relacji i w odniesieniu do usytuowanego pomiędzy nimi symbolu Ducha Świętego wcięcie to przedstawia jak gdyby ślad uderzenia niewidzialnej siły, która spływa torem wyznaczonym przez anielskie berło. Poduszka stanowi jednocześnie optyczne przejście ku łożu, do którego przylega i które jawi się niczym jej powiększenie.

Zwinięta na kształt worka zasłona, poduszka, łoże i druga zasłona ukazują przepływ – przez te poszczególne materie – niewidzialnej siły pochodzącej z nie-

⁹⁰ Na związek uniesionej dłoni Marii i księgi wskazuje Liess; nie rozpatruje go jednak w odniesieniu do granicy obrazu (por. Liess, dz. cyt., t. 2, s. 651).

⁹¹ Liess, dz. cyt., s. 652. Na temat analogii między zasłoną a płaszczem por. także: O. Kerber, *Rogier van der Weyden: Die frühen Werke*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte” 3(1975), s. 24.

ba. Wszystkie te elementy jednocześnie ramują Marię. Tym samym jako końcowe stadium tego przepływu jawi się „spływający” z łoża płaszcz Marii. Dzięki temu także postać niewiasty prezentuje się jako materia, przez którą przenika coś bezprzedmiotowego. Zachowanie Marii jest odpowiedzią na ten bodziec. W widzeniu płaszczyznowym niewiasta kładzie głowę na podglówku⁹².

Zwinięta na kształt worka zasłona, poduszka i łożo stają się – nie same z siebie, lecz jedynie przez uczestnictwo w tej przemianie przedmiotowości w obraz bezprzedmiotowości – obrazami czegoś, co poza nie wykracza. Tylko w ten sposób stają się one symbolami: zwinięta zasłona przypominająca worek, analogiczny do głów Marii i Anioła, to symbol Wcielenia; poduszka i łożo symbolizują zaś narodziny tego, który został poczęty w łonie przenikniętym przez Ducha.

Spływający na posadzkę płaszcz Marii układa się równolegle do granicy obrazu – złote obszycie płaszcza wyraźnie koresponduje z rozświetlonym, wąskim pasmem portalu. Dolna część płaszcza układa się jednocześnie w kierunku wycięcia w dolnej partii ławy i wypełniającej ją ciemności. Ponad otworem znajduje się płaskorzeźba z przedstawieniem Adama i Ewy, wygnanych z raju za nieposłuszeństwo wobec Boga, co wskazuje na kontekst, w którym należy pojmować wolę Marii. Płaszcz Marii sięga zarówno ciemności, jak i świetlistego pasma portalu. Portal jawi się jako całkowite przeciwieństwo tej ciemności, a zarazem, wraz z płaszczem, ją „domyka”, jak gdyby uzupełniając „brakujący” odcinek drewnianej ławy (il. 7).

Relacja między światłością a ciemnością zyskała zatem w obrazie wymowną wizualizację. Przedstawia ona, w jaki sposób to, co *a b s o l u t n e*, przywoływane tu przez portal, „reaguje” na ciemność grzechu, zamykając i zmniejszając jej obszar. Wzajemna relacja całego portalu i drewnianej ramy ukazuje „skurczenie się” ciemności wobec tego, co niesie z sobą zwiastowanie, a więc wobec perspektywy odkupienia grzechów przez owoc łona Maryi, Jezusa Chrystusa.

Interpretacja otworu w dolnej partii ławy nie jako zwyczajnego zacienienia, lecz jako czeluści znajduje potwierdzenie w scenie w panelu centralnym. Czeluść ta ma bowiem dopełnienie w czeluści piwnicy („podziemne cienie”⁹³), z której wyłania się św. Józef. Anioł zwiastujący Maryi wybawił go od lęku i otworzył na perspektywę zbawienia: „Nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej Małżonki, albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud od jego grzechów” (Mt 1,20-21).

⁹² Na tę relację między głową Marii a łożem zwraca uwagę Reinhard Liess (por. *L i e s s*, dz. cyt., t. 2, s. 651).

⁹³ *A c r e s*, dz. cyt., s. 433. Ze względu na wyobrażenie stajenki interpretacja tego otworu jako wejścia do groty narodzenia Chrystusa nie jest przekonująca.

Opadając na posadzkę, płaszcz Marii wiedzie oko widza ku liliom, splatając się zarazem z ich listowiem. Lilie są symbolem dziewiczego poczęcia Chrystusa, które zapowiedział anioł („Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego okryje Cię cieniem” – Łk 1,35). Na obrazie Rogiera van der Weydena zyskują one przy tym niebywałą złożoność wizualną. Ich łodyga stanowi postać transpozycji roślinnych motywów obecnych na zielonym dywanie. Transpozycja ta odrywa spojrzenie widza od ziemi, kierując je ku górze. Kwiaty lilii, które rozchylają się na boki i zarazem utrzymują poziom wbrew swemu ciężarowi, są jakby emanacją bieli płaszcza anioła. Jednocześnie dwa kwiaty po prawej stronie otwierają się na wysokości modlitewnika i łona Marii. Dodatkowo zwracają się one ku łożu, a jeden z nich, usytuowany na tle czerwonej draperii, jakby „zasyssał” w swój środek jej wąskie fałdy. Wieńczące bukiet dwa pączki rozchylają się: jeden z nich ku aniołowi, a drugi ku Marii, czyniąc z lilii optyczny nośnik dialogu między tymi postaciami⁹⁴. Można też wskazać, że pączki te nawiązują do układu dwóch górnych narożników poduszki, „powtarzając” wspomniane „wcięcie” między nimi. Analogia ta oraz czerwień „wlewająca się” do kwiatu unaoczniają ukształtowanie lilii przez tę samą niewidoczną siłę, której ślady widoczne są w materii poduszki i łoża, docierającą do lilii za wskazaniem anielskiego berła. W ten sposób ów konwencjonalny symbol włączony został w grę o charakterze ściśle wizualnym. I jedynie przez tę grę, nie zaś przez sam ten motyw wyraża się oddziaływanie tego, co transcendentne, w świecie.

Tak jak berło anioła wysunięte jest ku Marii, tak też kwiaty lilii, ustawione w dzbanie na progu, wysunięte zostały w stronę widza – są niczym przedmiot do „wzięcia”, prezentując się zarazem, jak gdyby zostały zatrzymane na granicy obrazu. Wskazują na instancję absolutną, poświadczoną przez widoczne na brzuscu dzbana odbicie okna z formą krzyża⁹⁵. Motyw odbicia okna z formą krzyża malarz wykorzystał w tym samym czasie lub niedługo później w przedstawieniu Chrystusa Salvatora w *Tryptyku rodziny Braque*⁹⁶. Symbolika odbić okien w malarstwie niderlandzkim stała się przedmiotem sporu. Odbicie w kuli trzymanej przez Chrystusa Salvatora można raczej uznać za przedstawienie okna mistycznego – symbol łaski oświecającej, zbawienia⁹⁷. Odbicia okien w naczyniach w scenach przedstawiających zwiastowanie kojarzono przeważ-

⁹⁴ Na takie właśnie ukształtowanie lilii zwraca uwagę Reinhard Liess (por. L i e s s, dz. cyt., t. 2, s. 650).

⁹⁵ Element ten był już dostrzegany wcześniej, ale traktowano go jako symbol sam w sobie, przejęty z tradycji ikonograficznej.

⁹⁶ Rogier van der Weyden, *Tryptyk rodziny Braque*, 1451-1453, Luwr.

⁹⁷ Por. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 123; C. Gotlieb, *The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, „Gazette des Beaux-Arts” 56(1960), s. 312-332; M.W. A i n s w o r t h, *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View. Catalogue Numbers 45-71*. w: *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, katalog wystawy (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,

nie z symboliką maryjną, ale też powątpiewano, by zawsze miały one określoną funkcję symboliczną⁹⁸. W przypadku *Zwiastowania* z Ołtarza św. Kolumby istotne jest to, że odbicie pochodzi od okna widocznego ponad postacią anioła, które stanowi przeciwległy biegun dla okna z formą krzyżową, przez które wpadają promienie światła. Owo wirtualne okno, niezwiązane z żadną realną przestrzenią, znajduje się poza wszelkim widzem i naznacza jego przestrzeń, niejako zmieniając światło naturalne w światło łaski. Wazon z liliami, który pozwala widzowi tę sytuację rozpoznać, jawi się jako dar transcendencji kierowany do niego w następstwie *Zwiastowania*. Prowadząc spojrzenie widza ku górze, okazuje się także darem, który chroni go przed ześlizgnięciem się w przepaść⁹⁹. W ten sposób zawarta w *Zwiastowaniu* obietnica zbawienia realizuje się w odniesieniu do każdego widza, który staje przed obrazem.

W obrazie Rogiera van der Weydena można dzięki temu upatrywać szczytowe osiągnięcie niderlandzkiej formuły dzieła sztuki jako obrazu komunikacji religijnej¹⁰⁰. Płótno stanowi zarazem wariant właściwej dla twórczości tego malarza strategii świadomego wprowadzania „niezgodności” w zakresie proporcji oraz korelacji brył i przestrzeni, za pomocą której, utrzymując się w ramach naturalistycznych tendencji swojego czasu, udanie zachowywał on dewocyjną funkcję obrazów¹⁰¹. Objasniając dzieła van der Weydena, badacze przyjmują, że artysta, będąc człowiekiem wykształconym, uzupełniał swoją znajomość Biblii lekturą najważniejszych tekstów religijnych późnego średniowiecza, jak *Złota legenda* Jakuba de Voragine, *Speculum humanae salvationis* (ok. 1324), *Wizja* św. Brygidy Szwedzkiej, *Medytacje nad żywotem Chrystusa* Pseudo-Bonawentury czy *Geestelike brulocht* Jana van Ruusbroeca). Jako świadektwo odczytania artysty i jego zdolności budowania wyrafinowanych konstrukcji semantycznych wskazuje się między innymi Ołtarz Bladelina¹⁰² z połowy lat czterdziestych piętnastego stulecia¹⁰³. Nie podejmując w tym miejscu dyskusji

22 IX 1998-3 I 1999), red. M.W. Ainsworth, K. Christiansen i in., Metropolitan Museum of Art, New York 1998, s. 238.

⁹⁸ Por. J. Białostocki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: tenże, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzeczka, A. Zięba, S. Michalski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 116.

⁹⁹ Zabieg ten został już zastosowany w *Zwiastowaniu* paryskim. Omawiany obraz rangę tego rozwiązania podtrzymuje. Osobliwość ustawienia dzbanów z liliami w przedstawieniach zwiastowania autorstwa Rogiera van der Weydena jest czytelna także na podstawie reakcji na nie ze strony naśladowców artysty, którzy zachowując motyw, jednocześnie odsuwają go od granicy obrazu, włączając w przestrzeń przedstawienia.

¹⁰⁰ Na temat tej formuły por. Zięba, *Sztuka Burgundii*, t. 2, s. 142.

¹⁰¹ Por. Birkmayer, dz. cyt., s. 16n.

¹⁰² Rogier van der Weyden, Ołtarz Bladelina, 1432-1455, Gemäldegalerie, Berlin.

¹⁰³ Por. m.in. M. Gąsiorowski, *Rogier van der Weyden: Tryptyk „Narodzin Chrystusa”*. *Miasto jako reprezentacja*, „Artium Quaestiones” 14(2003), s. 29-97.

na temat rzeczywistego przygotowania intelektualnego malarza, zaznaczmy jedynie, że semantyka omówionego wyżej *Zwiastowania* nie wykracza w żadnym stopniu poza literę Biblii.

SYMBOL I PIĘKNO

W dotychczasowych badaniach nad symbolicznością malarstwa niderlandzkiego dominowała jego lektura, w której rozszyfrowywano znaczenie przedstawień poszczególnych przedmiotów w oparciu o tradycję ikonograficzną i źródła pisane, niezależnie od tego, czy była to symbolika ukryta, czy też jawna. Badaniami tego rodzaju kieruje zwykle oczekiwanie, że treści, za pomocą których przemawia do nas sztuka, można zebrać w określonym pojęciu. Do takiego pojęciowego uprzedmiotowienia prowadzi stawianie w obliczu obrazu pytania przede wszystkim o to, co zostało na nim przedstawione. Choć jego rozumieniem widz obejmuje tę kwestię (o ile to, co przedstawione, jest dlań rozpoznawalne), to jednak z pewnością nie stanowi ona właściwego celu odbioru dzieła. Wyliczając elementy przedmiotowe i przypisując im znaczenia symboliczne na mocy zaplecza tekstowego i tradycji ikonograficznej, pozostawiamy samą sztukę gdzieś w tyle. Jej dzieło okazuje się wówczas jedynie *n o ś n i k i e m* sensu: nośnikiem, który można by zastąpić innym. W omawianym przypadku *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena można by zastąpić innym obrazem ukazującym ten sam zestaw symbolicznych przedmiotów: promienie z gołębicą, lilie w wazonie, strój anioła, czerwone łożo z baldachimem i zasłoną zwiniętą na kształt worka.

W powyższej analizie starałem się wykazać, że przedmioty interpretowane jako symboliczne pozostają w obrazie Rogiera van der Weydena w niezwykle złożonych związkach wizualnych zarówno z innymi elementami, jak i z całością obrazu. Skupienie uwagi na symbolice poszczególnych motywów prowadzi w procesie analizy obrazu do ich nieuchronnego wyodrębnienia z tych związków. W przedłożonej interpretacji natomiast sensory odnoszące się do tematu zwiastowania zostały wywiedzione jedynie z relacji strukturalnych między poszczególnymi elementami: (1) między skrzydłami anioła a – jednocześnie – portalem, drzwiami i oknem; (2) między oknami, zasłoną zwiniętą na kształt worka, boazerią, ponownie drzwiami, baldachimem, drugą zasłoną, ławą z książką, płaszczem Marii; (3) między oknami, zasłoną zwiniętą na kształt worka, poduszką, łożem; (4) między kwiatami lilii w dzbanie a – jednocześnie – szatą anioła, poduszką, płaszczem Marii, portalem oraz (5) między wszystkimi tymi elementami łącznie. Poszczególne przedmioty zostały odczytane jako symboliczne wyłącznie na mocy ich uczestnictwa w tych relacjach.

Wyłanianie się treści z tych wielorakich związków strukturalnych między przedmiotami sprawia, że symbolami stają się nie tylko niektóre z nich, ale że cały obraz zaczyna funkcjonować jako symbol. W jaki sposób się to dzieje? W jaki sposób obraz jako całość staje się symbolem? Otóż opisane relacje między elementami świata na nim przedstawionego każdorazowo odnoszą spojrzenie widza do granicy obrazu: poprzez postać anioła, postać Marii, brązowy prostokąt w centrum, wazon z liliami i cały portal. W ten sposób mamy do czynienia ze wzajemnym przenikaniem się zmysłowej postaci obrazu z tym, co wobec zmysłowości nadrzędne i pozazmysłowe. Jako całość świat przedstawiony każe widzeniu wydobywać odniesienie do płaszczyzny, która zarazem nieustannie świat ten transcenduje – odsłania się poprzez świat przedstawiony i poza nim się skrywa. Ta całościowa symboliczność wykracza poza symbolikę poszczególnych motywów i pozostaje ściśle związana z konkretnym obrazem będącym przedmiotem naszej analizy. Idea zwiastowania odbierana jest jako istniejąca w obrazie. *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena to przykład symboliczności, która nie polega na tym, że obraz odsyła do znaczenia, lecz na tym, że dzieło pozwala się temu znaczeniu uobecnić, że owo znaczenie, do którego dzieło odsyła, jest – paradoksalnie – jedynie w tym dziele „ucieleśnione i przez nie poręczone”¹⁰⁴, obecne w nim tu oto i „to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”¹⁰⁵.

W przedstawionej analizie nie chodziło o wykazanie nowych treści symbolicznych dzieła van der Weydena. W czternastym ani piętnastym stuleciu nie powstała zresztą żadna nowa ideologia czy doktryna religijna. Fundament wiary chrześcijańskiej pozostawał niezmieniony, a dzieła sztuki kontynuowały schematy kompozycyjne poprzednich wieków, co szczególnie dobrze widać na przykładzie realizacji takiego tematu, jak zwiastowanie. Malarstwo niderlandzkie wykorzystywało konwencjonalną symbolikę w sposób jawny¹⁰⁶. W sensie źródłowym symbol pozwala na ponowne rozpoznanie, w którym zarazem wydobywane jest to, co trwałe. Tyle że to rozpoznanie nie dokonuje się przez odwołanie do z góry wyuczonej wiedzy (na przykład zaczerpniętej ze słownika symboli), lecz przez ponowne odczytanie języka sztuki – przyjęcie czegoś, co dociera do nas poprzez siłę oddziaływania formy i znakomości kształtu. Forma oddziałuje przez gęstość relacji wizualnych, która przekłada się na zintensyfikowanie obrazu, wykraczające poza możliwości adekwatnego opisu. Z tej niemożliwej do przełożenia na słowo, opierającej się czystemu poznaniu intensyfikacji bierze się wyróżniona pozycja sztuki, której nie jest

¹⁰⁴ G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 46.

¹⁰⁵ Tamże, s. 49.

¹⁰⁶ Por. J.H. M a r r o w, *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, „Simiolus” 16(1986) nr 2-3, s. 150-169.

w stanie przewyżżyć żadną dyskursywną wykładnią symboliczną. Właśnie na tym polega piękno sztuki, którego składnikiem jest symboliczność.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Acres, Alfred. "The Columba Altarpiece and the Time of the World." *The Art Bulletin* 80, no. 3 (1998): 422–51.
- Ainsworth, Maryan W. "Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View. Catalogue Numbers 45–71." In *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art in New York, Sept. 22, 1998–Jan. 3, 1999. Edited by Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, et al. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Arasse, Daniel. *L'Annunciazione italiana: Una storia della prospettiva*. Translated by Cora Presezzì. Firenze: La Casa Usher, 2009.
- Arndt, Karl. *Der Columba Altar*. Stuttgart: Reclam, 1962.
- Bätschmann, Oskar. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Bernardino di Siena. *Le prediche volgari*. Milano: Pacetti, 1954.
- Belting, Hans, and Christiane Kruse. *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer, 1994.
- Białostocki, Jan, "Okno i oko: Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników." In Białostocki, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*. Edited by Maria Poprzęcka, Antoni Zięba, and Sergiusz Michalski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- . *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*. Translated by Grzegorz Przewłocki and edited by Antoni Zięba. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Birkmayer, Karl M. "The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century: Part One." *The Art Bulletin* 41, no. 1 (1961): 1–20.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu: Antologia tekstów*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz and edited by Daria Kołacka. Kraków: Universitas, 2014.
- Brötje, Michael. "Hans Memling, Blumenstilleben: Symbolische Erfahrung in der bildenden Kunst." In Brötje, *Der Spiegel der Kunst: Zur Grundlegung einer Existential-Hermeneutischen Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- . "Van Eyck, Ehegelöbnis Arnolfini—Cenami." In: Brötje, *Bild-Schöpfung*. Vol. 1. Petersberg: Imhof Verlag, 2012.
- Bryl, Mariusz. "Płaszczyna, ogląd, absolut: Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki." *Artium Quaestiones* 6 (1993): 55–84.
- Campbell, Lorne. "The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden". In: Lorne Campbell and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.

- . “The Workshop of Rogier van der Weyden.” In: Lorne Campbell and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.
- Campbell, Lorne, and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.
- Cieri, Claudia. “The Invisible in the Visible: ‘The Annunciation’ by Antonello da Messina from Narrative to Icon.” *Ikon. Journal of Iconographic Studies* 9 (2016): 261–8.
- De Holanda, Francisco. “O malarstwie starożytnym.” Translated by Lucjan Siemieński. In *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*. Translated by Lucjan Siemieński, et al., and edited by Jan Białostocki. Warszawa: PWN, 1985.
- Delenda, Odile. *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*. Stuttgart–Zürich: Belser Verlag, 1996.
- Denny, Don. *The Annunciation from the Right: From Early Christian Times to the Sixteenth Century*. New York and London: Garland Publishing, 1976.
- De Vos, Dirk. *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*. München: Hirmer, 1999.
- Duwe, Gert. *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1988.
- . *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Fiensch, Günther. *Form und Gegenstand: Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*. Köln and Graz: Böhlau Verlag, 1961.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran, Kraków: Inter esse, 1993.
- . “Symbol i alegoria.” Translated by Małgorzata Łukasiewicz. In *Symbole i symbolika*. Translated by Grażyna Borkowska, et al., and edited by Michał Głowiński. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Gąsiorowski, Maciej. “Rogier van der Weyden: Tryptyk ‘Narodzin Chrystusa’.
- Miasto jako reprezentacja.” *Artium Quaestiones* 14 (2003): 29–97.
- Gottlieb, Carla. “The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi.” *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960): 312–32.
- Imdahl, Max. *Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Jacobs Lynn, F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2012.
- Kemperdick, Stephan. *Rogier van der Weyden 1399/1400–1464*, Potsdam: Tandem Verlag, 2007.
- Kemperdick, Stephan, and Jochen Sander, *Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee*. In Jochen Sander, et al. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Catalog of an exhibition held at Städel Museum in Frankfurt am Main, 21 Nov. 2008–1 March 2009, and in Gemälde-

- galerie der Staatlichen Museen, Berlin, 20 March 2009–21 June 2009. Edited by Stephan Kemperdick and Jochen Sander. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- Kerber, Ottmar. "Rogier van der Weyden: die frühen Werke." *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3 (1975): 11–32.
- Koslow, Susan. "The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's 'Columba Annunciation.'" *Artibus et Historiae* 7, no. 13 (1986): 9–33.
- Kruse, Christiane. *Wozu Menschen malen: Historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Kulenkampff, Angela. "Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) der Rogier van der Weyden: Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stifters." *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein*, no. 192–193 (1990): 9–44.
- Labuda, Adam S. "Okno, obraz, słowo: Charles Sterling i Otto Pächt." *Biuletyn Historii Sztuki* 55, no. 4 (1993): 341–66.
- Liebrich, Julia. *Die Verkündigung an Maria: Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von Anfang bis 1500*. Wien, Weimer, and Köln: Boehlaus, 1997.
- Liess, Reinhard. *Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens: Die "Beweinungen Christi" in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie in London*. Volumes 1 and 2. Münster: Lit Verlag, 1999–2000.
- Marrow, James H. "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance." *Simiolus* 16, no. 2–3 (1986): 150–69.
- McNamee, Maurice B. "An Additional Eucharistic Allusion in the Van der Weyden's Columba Triptych." *Studies in Iconography* 2 (1976): 107–13.
- Meiss, Millard. "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings." *The Art Bulletin* 27, no. 3 (1945): 176–81.
- Neuner Antje Maria. *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei: Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1995.
- Nielsen Blum, Shirley. "Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden." *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 46, no. 3 (1977): 103–22.
- Pächt Otto. *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*. München: Prestel, 1994.
- Panofsky, Erwin. *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*. Translated by Krystyna Kamińska. In Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Translated by Krystyna Kamińska, et al., and edited by Jan Białostocki, Warszawa: PIW, 1971.
- Pochat, Götz. *Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Wien, Köln, and Weimar: Böhlau Verlag, 2004.
- Postec Marie, "Technical Reconstitutions Based on 'The Seven Sacraments' by Rogier van der Weyden: An Experimental Approach." In *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*. Edited by Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds, and Lieve Watteeuw. Paris and Leuven: Peeters Publishers, 2012.

- Ridderbos, Bernhard, "Objects and Questions." In *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Edited by Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, and Henk van Veen. Amsterdam: University Press, 2005.
- Rilke, Rainer Maria. "Starożytny tors Apollina." In Rilke, *Poezje nowe. Poezji nowych część wtóra. Życie Maryi*. Translated by Andrzej Lam. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2010.
- Robb, David, M. "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries." *The Art Bulletin* 18, no. 4 (1936): 480–526.
- Steyaert, Griet, "'The Seven Sacraments': Some Technical Aspects observed during the Restoration." In *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*. Edited by Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds, and Lieve Watteeuw. Paris and Leuven: Peeters Publishers, 2012.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia: Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 1996.
- Thürlemann, Felix. *Rogier van der Weyden: Leben ud Werk*. München: Verlag C.H. Beck, 2006.
- Tomasz z Akwinu. *Suma teologiczna*. Translated by Pius Belch, et al. Vol 1. *O Bogu*. Translated by Pius Belch. London: Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, 1975.
- Van Asperen De Boer, Johan Rudolph Justus, *Underdrawing in Paintings of The Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*. Zwolle: Waanders Uitgever, 1992.
- Ward, John L. "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Painting." *Artibus et Historiae* 15, no. 29 (1994): 9–53.
- Zięba, Antoni. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. Vol. 1. *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- . *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. Vol. 2. *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Michał HAAKE – Piękno symbolu. O *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena

DOI 10.12887/32-2019-3-127-09

Przedmiotem tekstu jest symboliczność obrazu *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena. Obraz ten to lewe skrzydło *Ołtarza św. Kolumby*, który znajduje się w Alte Pinakothek w Monachium i stanowi wybitny przykład malarstwa

staroniderlandzkiego. Dotychczasowe badania nad dziełami reprezentującymi ten nurt koncentrowały się na kwestii ich realizmu i symboliczności. Symbole, których doszukiwano się w poszczególnych scenach religijnych, traktowano przeważnie jako znaki odnoszące się do znaczenia ufundowanego w zapleczu tekstowym: w Biblii oraz w licznych średniowiecznych tekstach religijnych. Malarstwo jawi się w takim ujęciu jako środek jedynie odnoszący do semantyki ukonstytuowanej poza nim samym. Ujęcie to odmawia zatem językowi malarskiemu zdolności generowania znaczeń w oparciu o jego własne, wizualne jakości wyrazowe. Artykuł stanowi próbę przezwyciężenia tego podejścia i oparty jest na filozofii sztuki wypracowanej przez Hansa-Georga Gadamera, który definiuje piękno sztuki jako synonimiczne z symbolicznością, symboliczność zaś jako nierozwalny związek widzialnego obrazu i niewidzialnego znaczenia, jako wewnętrzną jedność idei i zjawiska.

Główną częścią rozważań jest analiza struktury wizualnej obrazu – tego, w jaki sposób poszczególne elementy przedmiotowe zostały ze sobą zestawione na jego płaszczyźnie. W konkluzji stwierdza się, że symboliczność obrazu nie wiąże się z poszczególnymi przedmiotami wyłącznie na mocy tradycji ikonograficznej. Obraz jest symbolem – w najgłębszym sensie tego słowa – jako całość. Nie stanowi jedynie ilustracji wydarzenia opisanego w Biblii, które artysta osadził w realiach piętnastowiecznych. Całościowa struktura obrazu została bowiem rozpoznana jako zmysłowy nośnik sensu mówiącego o roli zwiastowania w dziejach zbawienia ludzkości i o tym, że sens ten dotyczy każdego widza, który ogląda obraz – i przez to potencjalnie każdego człowieka.

Słowa kluczowe: Rogier van der Weyden, *Ołtarz św. Kolumby*, Hans-Georg Gadamer, hermeneutyka obrazu, symbolizm, symboliczność, struktura wizualna obrazu, granica obrazu

Kontakt: Zakład Historii i Teorii Badań nad sztuką, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Al. Niepodległości 4 (Collegium Novum), 61-874 Poznań
E-mail: michalhaake@gmail.com
Tel. 61 8293719
<http://arthist.amu.edu.pl/osoba/dr-michal-haake/>

Michał HAAKE – The Beauty of Symbol: On Rogier van der Weyden's 'Columba Annunciation'

DOI 10.12887/32-2019-3-127-09

The subject matter of the study is the symbolism of the *Annunciation*, a painting by Rogier van der Weyden which is the left wing of *Saint Columba Altarpiece*, a work representing the highest achievement of the Early Netherlandish painting and currently housed at the Alte Pinakothek in Munich. The existing research on this piece of art has focused on its realism and symbolism. The symbols identified in the particular religious scenes have been traditionally

regarded by art historians as signs of reference to the meanings inherent in the Bible and in various medieval texts. Within such a framework, the painting is considered as merely addressing an external semantics and is denied the capability of generating meanings based on the visual forms of expression it displays. The paper aims at changing this paradigm and is based on the philosophy of art worked out by Hans-Georg Gadamer, who defined the beauty of art as synonymous with its symbolism, having considered the latter as the inseparable bond between the visible image and the invisible meaning, i.e., the inner unity of the idea and the phenomenon.

A major part of the considerations is focused on the structure of the painting in question, since it is the painting's structure that defines the way in which its particular elements have been composed in the picture plane. As opposed to the researchers representing the iconographic tradition, the author points out that the symbolism of the painting results not only from the meaning of the particular objects it presents. Indeed, the entire painting, in its profundity, is a symbol. The painting is not merely a representation of the event described in the Bible and set in the 15th century context. As a result of the analysis, the entire visual pictorial structure is recognized as the carrier of the meaning which informs the viewer about the role of the Annunciation in the history of salvation of mankind, as well as about the fact that the meaning of the painting is to appeal to its every viewer and, hence, potentially, to each and every human being.

Keywords: Rogier van der Weyden, St. Columba Altarpiece, Hans-Georg Gadamer, hermeneutics of painting, symbolism, visual structure of painting, painting's border

Contact: Department of the History and Theory of Research on Art, Institute of Art History, Faculty of History, Adam Mickiewicz University, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

E-mail: michalhaake@gmail.com

Phone: +48 61 8293719

<http://arthist.amu.edu.pl/osoba/dr-michal-haake/>