



Ks. BOLESŁAW PRZYBYSZEWSKI

IDEOWE PROBLEMY W TWÓRCZOŚCI BRACI EYCKÓW

ADORACJA BARANKA

W kaplicy poświęconej św. Janowi Ewangelście przy kościele katedralnym w Gandawie, który do r. 1540 nosił wezwanie św. Jana Chrzciciela, a później przyjął tytuł św. Bawona pustelnika brabanckiego z VII w., znajduje się tryptyk w całości malowany (bez rzeźb), należący do największych osiągnięć na polu sztuki europejskiej. Stanowi wielki zwrot w rozwoju malarstwa północnoeuropejskiego, podobnie jak to miało miejsce cały wiek przedtem we Włoszech z chwilą wystąpienia Giotta. Główny wykonawca tego tryptyku Jan van Eyck jest wraz z włoskim malarzem Masacciem twórcą nowożytnego malarstwa europejskiego. Eyck studiuje perspektywę linearną i powietrzną, jest malarzem wnętrz mieszkalnych i pejzażu, okazał się mistrzem rekonstrukcyjnego portretu¹. W miejsce dawnego idealizmu wprowadza w sztuce realizm². Stara się o to, aby jego twórczość była zwierciadłem życia, a malowane przez niego przedmioty pojawiły się w całym bogactwie kształtów i rzeczywistej przestrzeni. Zdumiewający od dawna tak mistrzostwem formy, jak i głębią teologicznej myśli, eyckowski tryptyk w Gandawie nosi nazwę *Adoracji Baranka* (po francusku: *L'Agneau mystique*)³.

¹ Rekonstrukcyjnym nazywamy taki portret, w którym malarz mimo niezwyklej wierności rysów formuje oblicze według własnej woli, nie pozwalając sięgnąć do głębi psychiki modelu.

² Silny iluzjonistyczny realizm Jana van Eycka kontrastuje z idealizmem tzw. „pięknego” stylu międzynarodowego gotyku z początku XV w.

³ Max J. Friedländer, *Der Genter Altar der Brüder van Eyck*, München 1920; Erwin Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, „The Art Bulletin”, XVII (1953) 433–456; P. Coremans, A. Janssens de Bisthoven, *L'Adoration de l'Agneau mystique*, Anvers 1945; F. Jewett Mather, *The problem of the Adoration of the Lamb*, „Gazette des Beaux-Arts”, 29 (1946) 260–284 oraz 30 (1946) 75–92; Léo van Puyvelde, *Van Eyck. L'Agneau mystique*, Paris—

Niniejsze studium rozpocznę od tego, co dla mnie najważniejsze, mianowicie od analizy teologicznych treści tryptyku (I), następnie omówię sprawę jego autorstwa (II), by zakończyć na kontrowersyjnej biografii Jana van Eycka (III).

I

ANALIZA TREŚCI TEOLOGICZNYCH TRYPTYKU

Wspomniana *Adoracja Baranka*, mimo niezwyklego jak na początek XV wieku realizmu, nie jest z tego świata, ale przedstawia wielki i natchniony poemat religijny o Odkupieniu ludzkości. Znajdujemy tu obraz grzechu pierworodnego, reprezentowany przez postacie *Adama* i *Ewy*, *Zwiastowanie* mówiące nam o inkarnacji Syna Bożego, misterium ofiary dokonanej przez wylanie krwi Chrystusa, który otworzył nam źródło wody żywej, tryskającej ku żywotowi wiecznemu. Ze wszystkich stron rajskiej łąki przychodzą sprawiedliwi, aby adorować Baranka, wyobrażającego Zbawiciela. Wreszcie widzimy niebo, w którym Bóg błogosławi ludzkości odkupionej, a Najświętsza Maryja Panna i św. Jan Chrzciiciel pełnią funkcję wstawiennictwa (motyw *Déesis*)⁴. Szczęście niebieskie jest wyrażone przez koncert anielski: na lewo od *Déesis* grupują się aniołowie śpiewający, a na prawo grający na różnych instrumentach muzycznych.

Tryptyk imponuje wielkością. Składa się z 24 kwater malowanych, na których występuje 250 postaci. Zamknięty liczy wszerek dwa i pół metra, a otwarty jest dwa razy szerszy (około pięć metrów). Jest wysoki 3,70 m. Pierwotnie miał znajdować się w kościele podziemnym, dokładnie pod kaplicą, w której stoi obecnie, co tłumaczy jego formę obliczoną na zmieszczenie tablic pod żebrami niezbyt wysokiego podziemia⁵.

Bruxelles 1946 (tłum. ang.: *Van Eyck. The Holy Lamb*, London 1947); P. Coremans, *L'Agneau mystique au laboratoire*, Anvers 1953; Lotte Brand Philip, *The Ghent Altarpiece and Art of Jan van Eyck*, Princeton, New Jersey 1971.

⁴ *Déesis* (po grecku „prośba”, zwana także *Trimorphon*, ruskie *Déiśus*) jest to powstały na wczesnochrześcijańskim Wschodzie i przejęty przez średniowiecze motyw tronującego lub stojącego Chrystusa między Maryją i Janem Chrzciicielem jako dwojgiem przewodników świętych, wstawiających się swymi modłami za ludzkość. Na Zachodzie pojawiła się ta grupa po raz pierwszy na Forum Romanum w kościele S. Maria Antiqua (VII w.). *Déesis* w *Tryptyku Gandawskim* należy do późnych przykładów tego zespołu w sztuce zachodnioeuropejskiej, na Wschodzie zaś jest do dziś podstawową obrazową programową ikonostasów cerkiewnych i przedstawień w sztuce bizantyjskiej i wschodnioeuropejskiej. *Lexikon der Kunst*, I, Leipzig 1968, 506.

⁵ J. Van der Meulen, *Van Eyck, A propos de l'emplacement original de l'Agneau mystique*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1953, 209—217. Tryptyk w ciągu wieków przechodził różne koleje. Chowano go przed nawałą ikonoklazmu reformacyjnego (1566—1687), w XVIII w. Józef II nakazał usunąć tablice z Adamem i Ewą, Francuzi w czasie Rewolucji zabrali cztery skrzydła do Paryża. Dopiero po I wojnie światowej został na nowo w całości złożony. Skrzydło zwane *Judices iusti* zostało skradzione na wiosnę (11 IV) 1934 r. na skutek zaniedbania służby kościelnej i obecnie pozostaje w prywatnym posiadaniu w Ameryce. Por. Herman Beenken, *Hubert und Jan van Eyck*, München 1941, 27.

Zewnętrzna strona tryptyku zamkniętego dzieli się na dwie strefy⁶. W dolnym pasie są wymalowane cztery nisze jednakowej wielkości, zakończone u góry trójlistnym ornamentem. W niszach środkowych stoją dwaj święci Janowie: Chrzciciel i Ewangelista, obaj ściśle związani z Maryją. Pierwszy z nich, jeszcze jako dziecię, w łonie matki pozdrowił Syna Bożego poczętego z Dziewicy, a później przygotował Mu drogę ku posłannictwu zbawienia a teraz wraz z Maryją przewodzi wszystkim świętym w niebie. Drugiemu zaś, to jest Ewangelście, Maryja, stojąca pod krzyżem na górze Kalwarii, została poruczona w opiekę. Św. Jan Chrzciciel, dawny — przed św. Bawonem — gospodarz kościoła, wskazuje na Baranka Bożego spoczywającego na jego lewej ręce, natomiast Ewangelista trzyma w rękę kielich, według legendy podany mu niegdyś z trucizną symbolizowaną przez małego smoka, którego jad został usunięty znakiem krzyża św. Święci Janowie są wymalowani *en grisaille* (na szaro), jakby dwa kamienne posągi stojące na postumentach. Ta malowana rzeźba wykazuje wpływ znakomitych dzieł rodaka Eycków Clausa Slutera, pracującego w klasztorze kartuzów (*La Chartreuse*) w Champmol przed bramami miasta Dijon w Burgundii. W skrajnych niszach, po bokach świętych patronów, klęczą fundatorowie tryptyku: na lewo (obok Chrzciciela) Jodocus (Josse) Vyd w czerwonym płaszczu oblamowanym futrem, a na prawo (obok Ewangelisty) żona Jodoka, Izabela (Elżbieta) Borluut w zielonej sukni z szerokimi mankietami. Oboje modlą się złożywwszy ręce, obrócenie w stronę świętych patronów. Rysy twarzy fundatorów Eyck przedstawiał z drobiazgowym realizmem. Poniżej na predelli (obecnie nie istniejącej) widniał obraz czyścica. Wzniesione nad nim w modlitewnym geście ręce Jodoka i Izabeli niejako upraszały miłosierdzia dla dusz cierpiących i wybawienia ich z piekących płomieni⁷.

⁶ Günter Bandmann w swej pracy *Ein Fassadenprogramm des 12 Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie*, „Das Münster”, V, 1/2, 1952, s. 1—31, opowiada się za jednością ikonograficzną i stylistyczną tryptyku. Autor zwraca uwagę na powiązania arcydzieła van Eycka ze starochrześcijańską sztuką, mianowicie z mozaikami apsyd w bazylikach. Wiele mozaik posiadało dwurzędowe przedstawienia chrystologicznej tematyki. W górnej części Chrystus w ludzkiej postaci w otoczeniu świętych, a w dolnej wyobrażony jako Baranek, stojący na wzgórzu, do którego podążają święci w postaci baranków, idąc przez rajską krainę pokrytą drzewami i kwiatami na tle pokazujących się z dala świętych miast (Betlejem i Jerozolimy). Z pagórka, na którym stoi Baranek, wypływają cztery rajskie rzeki wody żywej. Por. mozaikę apsydy w starej bazylice św. Piotra na Watykanie. W długi Bandmanna starochrześcijańskie mozaiki apsyd w ciągu dalszej ewolucji zastąpił gotycki tryptyk. Starodawny schemat w *Tryptyku Gandawskim* ubogacił i nawet skomplikował program rzeźbionych średniowiecznych portali.

Wpływy konstantynowskiej sztuki na Eycka przeniosły się również na architekturę malowaną w jego obrazach. Rząd kolumnowy w *Tryptyczku Drezdeńskim* przypomina dawny wygląd bazyliki św. Jana na Lateranie, a kolumny ambitu za *Madonną kanonika van der Paele* — arkady *Rotundy Anastasis* czyli Grobu Bożego w Jerozolimie.

⁷ O istnieniu predelli z wizerunkiem czyścica świadczy Mark van Vaernewyck w r. 1568. Por. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. I, *The van Eyck. Petrus Christus*, Brussels 1967, 30.

W górnym rzędzie na skrzydłach zamkniętego tryptyku oglądamy scenę *Zwiastowania*, skomponowaną w ten sposób, że między aniołem, znajdującym się na lewo, a Maryją z prawej strony widać środkową część komnaty *Zwiastowania*, zajmującą dwie kwatery. W lewej kwaterze przez przedzielone kolumnienką bliźnie okno otwiera się widok na zalane słońcem miasto. Okno jest symbolem łaski i nowego światła (*lux nova*) chrześcijańskiej wiary, przeciwnej zaślepieniu żydowskiemu. Najsilniejsze światło bije z niewidzialnego okna, znajdującego się od strony widza. W prawej kwaterze środkowej części komnaty w Nazarecie malarz umieścił w niszy ściennej miedziane *lavabo* ze zbiornikiem wody, misą i ręcznikiem. Oznacza ono nieskalaność wewnętrzną osoby przebywającej w pokoju. Za postacią Dziewicy widoczna jest wnęka mieszkalna z podwójnym oknem, przygotowana dla mającego narodzić się z Maryi Panny Zbawiciela. Archanioł Gabriel, ozdobiony nałożonym na spadające włosy diademem w kształcie obręczy z krzyżykiem nad czołem, trzyma w lewej ręce kwiat lili, wyrażający dziewiczą czystość N. Maryi Panny, prawą zaś podnosi w geście oratorskim, wskazując palcem słowa płynące z jego ust, a wypisane na obrazie: „Ave gracia plena, Dominus tecum”. Maryja, klęcząca przed stojącym pod oknem pulpitem, na którym leży księga Pisma św., odwraca się frontalnie do widza, skrzyżowawszy ręce na piersi. Na pozdrowienie anielskie odpowiada słowami: „Ecce ancilla Domini”, napisanymi literami odwróconymi, jakby dla podkreślenia, że wyznanie Maryi jest przeznaczone dla Boga Ojca w niebie. Ponad głową Dziewicy unosi się gołąb Ducha św. z aureolą. Ubiór archanioła i Maryi wymalowany jest na szaro, *en semigrisaille*.

Za przykładem Eycka przyjął się w malarstwie XV wieku zwyczaj umieszczania na zewnętrznej stronie skrzydeł tryptyków obrazu *Zwiastowania*. Doceniono znaczenie tego wydarzenia, w czasie którego Syn Boży przyjął naturę ludzką i przez to zawarł z rodzajem ludzkim mistyczne zaślubiny, doceniono także rolę N. Maryi Panny która, jako przedstawicielka rodzaju ludzkiego w *Zwiastowaniu* wyraziła zgodę na te zaślubiny⁸. Zwyczaj ten przejęli iluminatorzy *Godzinek (Les Heures) N. Maryi Panny*, którzy malarskie ozdabianie kodeksów rozpoczęli od miniatury *Zwiastowania*.

Kilka elementów sceny *Zwiastowania* Eyck zaczerpnął z malarstwa Roberta Campin z Tournai, zwanego Mistrzem z Flémalle: od niego przejął ideę ozdabiania zewnętrznej strony skrzydeł tryptyku malowaną rzeźbą *en grisaille*, pokazanie w obrazie widoku miasta czy pejzażu oglądanego przez okno, jak i wprowadzenie samego wydarzenia *Zwiastowania* do wnętrza mieszczkańskiego domu. Były to postępowe osiągnięcia Mistrza

⁸ Tomasz z Akwinu, *Summa Theol.*, 3, q. 30, a. 1. Zob. rozdz. *Altar painting and the heavenly Jerusalem* w pracy L. B. Philip, *The Ghent Altarpiece*, 165—180.

z Tournai, ale Eyck połączył je z wyrafinowaną formą, którą czerpał z miniatur braci Limbourg i Mistrza Marszałka Boucicout oraz wzbogacił delikatną grą światła i cieni⁹.

W szczytach tryptyku, zakończonych okrągło ponad *Zwiastowaniem*, znajdują się wyobrażenia dwóch proroków Starego Testamentu i dwóch Sybill pogańskich. Jest to echo średniowiecznych zespołów ikonograficznych zwanych *Biblia Pauperum*; były one obszernym traktatem typologicznym, w którym zdarzenia ze Starego i Nowego Testamentu odnoszą się do siebie w sposób alegoryczny. Obok sceny z Nowego Testamentu (antytyp) umieszczano dwie ilustracje ze Starego Przymierza (typy) i czterech proroków (*auctoritates*), którzy przepowiadali przyjście i działalność Chrystusa. Zadaniem *Biblia Pauperum* było ukazywanie jedności obu Testamentów przez wypowiedzi proroków i sceny paralelne. Autor *Tryptyku Gandawskiego* posunął się jeszcze dalej, pragnął bowiem zmanifestować jedność Bożych planów względem całej ludzkości od początku świata i włączył do *auctoritates* — obok dwóch proroków Starego Testamentu — także dwie pogańskie Sybille. Wokół tych postaci rozwinięte są banderole, na których widać napisy z przepowiedniami. Prorok Zachariasz, przedstawiony w pół postaci nad archaniołem Gabrielem, czyta w swej księdze wezwanie córki Syjonu do radości, bo jej król nadchodzi (9, 9): „Exulta satis, filia Syon, jubila, ecce rex tuus veniet”. Nad Najśw. Maryją Panną prorok Micheasz zapowiada pochodzenie Zbawiciela z Betlejem, a może i z samej Maryi (5, 2): „Ex te egredietur, qui sit dominator in Israel”. Nad pustą przestrzenią komnaty, między aniołem a Maryją, klęczą w całej postaci dwie Sybille, naśladujące ogólnie układ *Zwiastowania*: na lewo Erytrejska, zwrócona do swej towarzyszki, wygłasza, jak świadczy napis na banderoли, wyjętą z *Eneidy* Wergiliusza (VI, 49) zapowiedź o boskim natchnieniu (*numine celso*), zaczynającą się od słów: „Nil mortale Sonans afflata est”, a frontalnie klęcząca Sybilla Kumejska głosi mesjańską przepowiednię, którą obwieściła cesarzowi Augustowi o królu, który „adveniet per saecula futurus, scilicet in carne”¹⁰.

Zewnętrzna strona tryptyku ma charakter adwentowy i przygotowawczy do tego, co ma się pokazać po otwarciu skrzydeł. Szafa była oglądana zewnątrz przez większą część roku, wewnątrz rzadko było pokazywane, jak o tym świadczą współczesne źródła. Gdy odchylimy skrzydła, raduje nasze oczy wielka barwność wewnętrznych malowideł, której nie miała na ogół szara zewnętrzna część „adwentowa”. Podczas gdy zewnętrzna strona stanowi jednolitą całość, to wewnątrz tryptyku uderza nas podział

⁹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Orgins and Charakter*, Cambridge Mass., 1953, 204.

¹⁰ Albrecht Dohmann, *Die Altniederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von Van Eyck bis Bosch*, Leipzig 1964, fig. 20.

scen na dwie strefy, w różny sposób skomponowane. Dolna część stanowi niezaprzeczalnie jeden kompozycyjny ciąg. Rozległy krajobraz, na tle którego odbywa się adoracja Baranka, przebiega przez wszystkie pięć kwater dolnego rzędu, mimo że każda kwatera ma osobną ramę. Górny rząd jest serią złożoną z siedmiu oddzielnych, zestawionych obok siebie obrazów, na których przedstawione osoby nie stanowią tak zunifikowanego zebrania, jak scena *Adoracji Baranka* na dole. Poniżej wzrok biegnie w daleki widnokrąg, przestrzeń jest zbudowana perspektywicznie, na górze zaś postacie stoją w jednej płaszczyźnie. Na dole są one drobne, w górze posiadają duże wymiary: istnieją przeto spore różnice dimensionalne.

Zauważone wyżej różnice nie dają podstaw do przypuszczenia, że wewnętrzna część tryptyku składa się z dwóch osobnych dzieł. Większe figury w górze, wydające się nam bliższe, stanowią jakby prolog do *Adoracji*. Podobnie jak w misteriach średniowiecznych w prologu ukazywano centralny problem chrześcijaństwa, to jest dzieje zbawienia, tak artysta w górnym tryptyku przedstawił, w jaki sposób święci adorujący Baranka doszli do krainy szczęścia i radości. Artysta mógł również zapożyczyć pomysły układu „górnego tryptyku” z portali średniowiecznych katedr, oglądanych w czasie podróży; w tympanonach nad bramami kościołów ukazuje się Pantokrator w otoczeniu wstawiających się za ludźmi Maryi i św. Jana Chrzciciela oraz aniołów, czasem na skraju portalu pojawiają się postacie Adama i Ewy. Podobnie w *Tryptyku Gandawskim*: pod nadprożem portalu, za jaki możemy uważać górną jego część, patrzymy w głąb na krainę wiecznego pokoju wszystkich świętych, zjednoczonych w adoracji Baranka. Brak wśród tych świętych Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela przemawia za tym, że *Déesis* od początku była zaprojektowana z dolną częścią jako jedna całość¹¹.

W krajobrazie *Adoracji*, wypełnionym zieloną łąką pokrytą różnobarwnym kwieciami, widać w głębi zagajniki złożone z roślinności południowej (palmy, cyprysy, pinie), które Jan van Eyck mógł poznać w czasie wyjazdów na półwysep Iberyjski. Niebo jest jaśniejsze u dołu, a w górze

¹¹ Winkler, *Der Genter Altar*, München 1921; Max J. Friedländer, *Der Genter Altar von Hubert und Jan Eyck*, Leipzig 1921; Charles de Tolnay, *Le Retable de l'Agneau Mystique des Frères van Eyck*, Bruxelles 1938; P. Coremans, A. Philippot, R. Sneyers, *Van Eyck. L'Adoration de l'Agneau. Éléments nouveaux intéressants l'histoire de l'art*, Bruxelles 1951; G. Bandmann, art. cyt.; według autorki wielkiej najnowszej monografii *Tryptyku Gandawskiego* Lotte Brand Philip, górna część otwartego ołtarza (*the upper level*) jest wzorowana na ozdobach figuralnych skrzyń relikwiarzowych. Powołując się na zachowaną w Antwerpii (Musée Royal des Beaux-Arts) kopię tryptyku z XVI w. wykazuje, że dolne skrzydła były podzielone malowanymi kolumnami. Na wzór ołtarzy ze skrzyniami relikwiarzowymi te wysokie kolumny podtrzymywały ciężącą nad częścią dolną kompozycję, a zarazem tworzyły *repoussoir* dla figur dolnego rzędu (*the lower level*), które odsunięte w dal konsekwentnie według praw perspektywy są o wiele mniejsze od górnych postaci. Siedem tablic tzw. „górnego tryptyku” stanowi *the foreground representation*, a pięć malowideł *Adoracji* na dole *the background representation* (dz. cyt., 20—25).

ciemnieje. Na horyzoncie pokazują się wieże kościelne, z których jedna przypomina szczyt gotyckiej katedry w Utrechcie. Panorama rajy oglądana jest z góry, jego widnokrąg podnosi się wysoko. W tym krajobrazie odbywa się wiecznotrwała pielgrzymka ku Barankowi Bożemu¹².

Tak sobie wyobrażał ojczyznę świętych słynny mistyk dominikański Henryk Suzo, który w XII rozdziale swej *Książeczki o Wieczystej Mądrości* przyrównuje niebo do pięknej łąki, napełnionej słoneczną radością i pokrytej wiosennymi kwiatami.

Przed bramami Niebieskiego Jeruzalem, które symbolizują hale i wieże kościelne widoczne z dali, odbywa się święto radości Wszystkich Świętych. Uroczyste pochody błogosławionych zdążają z rozmaitych stron świata na wesele Barankowe¹³. Na ubranym czerwono ołtarzu, przykrytym z wierzchu białym obrusem, stoi Baranek Boży. Wskazuje nań napis wyhaftowany na szerzynie poniżej obrusa: „Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi”. Wizerunek ten przedstawia Sługę Jahwy jako baranka prowadzonego na zabicie (Iz 53, 7) i zwycięskiego Pana tajemnicy paschalnej. Wszyscy święci adorują Baranka słowami Apokalipsy (5, 12, 13): „Baranek zabity jest godzien wziąć potęgę i bogactwo, i mądrość, i moc, i cześć, i chwałę i błogosławieństwo [...]. Zasiadającemu na tronie i Barankowi błogosławieństwo i cześć, i chwała, i moc, na wieki wieków”¹⁴. Z rany Baranka płynie do stojącego na ołtarzu kielicha krew, która się przelewa mistycznie w nieustannej ofierze Mszy św. Obraz Baranka łączy w sobie myśl o zwycięstwie przez mękę i wylanie krwi, o obmyciu naszych grzechów przez Jego krew i o eucharystycznej obecności Chrystusa.

Od wieku XIV rozwijała się w Europie mistyka cierpienia, dla której typowe było misterium krwi. W r. 1303 zostało ustanowione święto Krwi Przenajdroższej. Bractwa urządzają wzruszające misteria ilustrujące Mękę Pańską, w których prologu zarysowany był centralny problem chrześcijaństwa, tj. problem zbawienia. Zespolenie się z Męką Jezusową było

¹² Wędrowkę do miasta Bożego opisuje List do Hebrajczyków (12, 22—24): „Wy natomiast przystąpiliście do góry Syjon, do miasta Boga żyjącego, Jeruzalem niebieskiego, do niezliczonej liczby aniołów, na uroczyste zebranie, do Kościoła pierworodnych, którzy są zapisani w niebiosach, do Boga, który sędzi wszystkich, do duchów sprawiedliwych, które już doszły do celu, do Pośrednika Nowego Testamentu — Jezusa, do pokropienia krwią, która przemawia mocniej niż [krew] Abła”. Wodzem wiernych jest Baranek (Ap 7, 17 i 14, 4). On nabył ludzi na własność krwią swoją, która jest rekojmnią zwycięstwa. Krew Baranka wybiela i oczyszcza szaty świętych (Ap 1, 5; 5, 9; 7, 14; 12, 11; 14, 3). Zob. *Apokalipsa świętego Jana. Wstęp — przekład z oryginału — komentarz*, oprac. Augustyn Jankowski OSB, Poznań 1959, 115—116.

¹³ Zebranie tych świętych opisuje tekst Apokalipsy (7, 9—10), odczytywany jako lekcja na uroczystość Wszystkich Świętych: „Potem ujrzałem: a oto wielki tłum, którego nie mógł nikt policzyć, z każdego narodu i wszystkich pokoleń, ludów i języków, stojący przed tronem i przed Barankiem. Odziani są w białe szaty, a w ich rękę palmy. I głosem donośnym tak wołają: Zbawienie Bogu naszemu, Zasiadającemu na tronie i Barankowi”.

¹⁴ Cytaty Pisma św. w całym artykule wg *Biblii Tysiąclecia*, Poznań—Warszawa 1971² (przyp. red.).

najważniejszym aktem prywatnej pobożności. Umęczone ciało Chrystusa staje się źródłem młodości, skrapiając Swoją krwią ludzkość na wieczne życie¹⁵. „Mitis Agni vulnerati haec fuit victoria”¹⁶. W szeregu miast i kościołów przechowuje się relikwie Krwi Zbawiciela. Do tych miast należała i Brugia, w której powstawał *Tryptyk Gandawski*.

Do przyczyn, które wywołały rozszerzanie się mistyki cierpienia, należały ciężkie przeżycia, jakie niosły Europie zachodniej i środkowej wojny, pożogi i zniszczenia wojenne. Na terenie Czech toczyły się wojny husyckie (1420—1434). Po krwawym roku Jana Žižki z Tročnowa (1424) taboryci rozpoczęli napady na kraje okoliczne: Węgry, Austrię, Bawarię, Saksonię, Śląsk i Polskę. Pięciokrotne krucjaty z Niemiec przeciw husytom kończyły się pogromem krzyżowców. Taboryci rzucali się na kościoły i klasztory, burząc je i mordując duchownych¹⁷. Na terenie zaś Francji trwała wojna stuletnia, w której brał udział również książę Burgundii, władca Flandrii. Sprawa była tym bardziej przykra, że Filip Dobry burgundzki, którego potęgą przyćmiewała znaczenie króla francuskiego, w zamiarze pomsty na delfinie Karolu za to, że jego ojca, Jana Bez Trwogi, wciągnął w zasadzkę i zamordował w r. 1419, połączył się z Anglikami. W tym czasie, kiedy malowana była *Adoracja Baranka*, dochodziła z Francji wieść o 19-letniej dziewczynie Joannie d'Arc, córce wieśniaka z Domrémy w Szampanii, która w r. 1429 stanęła w Chinon przed delfinem i poprowadziwszy wojska zdobyła Orlean, a następnie ruszyła do Reims, gdzie poleciła ukoronować królewicza jako Karola VII. Dzięki tej córce ludu francuskiego uratowana została sukcesja na tronie francuskim, a we wszystkich warstwach społecznych obudziło się poczucie narodowe. Niestety *Pucelle d'Orléans*, pochwycona przez Burgundów, została przez Filipa Dobrego wydana w ręce Anglików i spalona na stosie w Rouen dnia 30 maja 1431 roku.

Te wszystkie nieszczęścia, do których dołączyła się i niezgoda wewnątrz Kościoła, skłaniały chrześcijan do szukania intymnego kontaktu z Bogiem, zwłaszcza, że religia była wówczas głęboko przeżywana przez lud, rozwijał się mistycyzm w formach mniej lub więcej dojrzałych. Zwracano się do Maryi Orędowniczki, aby chroniła przed ziemskimi obawami i gniewem Bożym. Wyrwania od zła szerzącego się w świecie szukano przede wszystkim w samym zbawieniu Chrystusa, wysłużonym przez Jego Najdroższą Krew¹⁸. We krwi Chrystusa jesteśmy usprawiedliwieni

¹⁵ George Duby, Robert Mandrou, *Historia kultury francuskiej. Wiek X—XX*, Warszawa 1965, 183.

¹⁶ Z hymnu officjum o Krwi Najśw.

¹⁷ Ewa Maleczyńska, *Ruch husycki w Czechach i w Polsce*, Warszawa 1959.

¹⁸ Owcześnie nastroje chrześcijan najlepiej odaje tekst Listu do Hebrajczyków (10, 19—22. 29): „Mamy więc, bracia, pewność, iż wejdziemy do Miejsca Świętego przez krew Jezusa. On nam zapoczątkował drogę nową i żywą przez zasłonę, to jest przez ciało swoje. Mając zaś kapłana wielkiego, który jest nad domem Bożym,

(Rz 5, 9), bo Bóg Go uczynił ubłaganiem we krwi Jego (Rz 3, 25) i w ten sposób krew Jego stała się okupem (*lytron, antilytron*) za wielu (Mt 20, 28; 1 Tm 2, 5—6). Ludzkość została wyzwolona z nędznego sposobu życia swych ojców ceną krwią Chrystusa jako niezmazanego i niepokalanego Baranka (1 P 1, 18—19). Tę potrzebę zadośćuczynienia Bogu za grzechy, obmycia duszy krwią Baranka i zapłaty Bożej sprawiedliwości za naruszony porządek moralny w pełny sposób wyraża antyfona kościelna: „Christus dilexit nos et lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo”.

Adoracja Baranka jest również uczczeniem Eucharystii. Stanowi ona XV-wieczną *Dysputę o Najświętszym Sakramencie*, poprzedniczkę Rafaelowskiej w Stanzach Watykańskich. Krew spływająca do kielicha to ilustracja dogmatu Przeistoczenia. Krew płynąca z boku przypomina nam odnawiającą się na ołtarzu ofiarę Chrystusa, w której ustawicznie odbywa się mistyczne zabicie Baranka ofiarnego za zbawienie ludzkości. Konsekracja kapłańska jest mieczem, który mistycznie oddziela krew od ciała Jezusa i stawia nam przed oczy śmierć Chrystusa. Stąd Baranek nazywany jest w Apokalipsie „tamquam occisus” (5, 6). Kielich obok Baranka odzwierciedla naukę Kościoła o rzeczywistej obecności eucharystycznej Chrystusa w ofierze Mszy św., dlatego *Adoracja* może być także reakcją na wystąpienie Wiklifa i jego zwolenników¹⁹.

Za ołtarzem Baranka dwie pary aniołów trzymają insygnia Męki Chrystusowej. Z dwóch aniołów, stojących w rogach mensy, jeden z lewej strony podtrzymuje dzidę, a drugi na prawo gąbkę na kiju. Dwaj aniołowie ustawieni po bokach obejmują krzyż (na lewo) i kolumnę biczowania (na prawo). Narzędzia Męki Pana Jezusa są symbolami zbawienia. Symbole te dają nadzieję i pociechę rzeszom adorującym Baranka.

Aniołowie otaczający *thysiastrion* Baranka są wyrazem starodawnej opinii chrześcijaństwa, że te dobre duchy są obecne i współdziałają przy sprawowaniu liturgii mszalnej²⁰. Mszy sprawowanej na ziemi odpowiada niebieska liturgia, spełniana przez Chrystusa w otoczeniu całej hierarchii chorów anielskich. Po bokach ołtarza klęczy rząd aniołów, po czterech z każdej strony, którzy adorują Baranka składając dłonie²¹. Ponadto

przystąpmy z sercem prawym, z miarą pełną [...]. Pomyślcie, o ileż surowszej kary stanie się winien ten, kto by podeptał Syna Bożego i zbeszcześcił krew Przymierza, przez którą został uświęcony, i obelżywie zachował się wobec Ducha łaski!”.

¹⁹ L. B. Philip twierdzi, że *Tryptyk Gandawski* był manifestacją wiary w rzeczywistą obecność Chrystusa w Najśw. Sakramencie i dlatego — podobnie jak w Tiefenbronn — połączono go ze ściennym cyborium. Konstrukcja ołtarza cyborialnego została zniszczona w czasie obrazuburstwa reformacyjnego w r. 1566 (dz. cyt., 28 i 33).

²⁰ Wyrazem tej wiary są słowa Kanonu rzymskiego: „iube haec perferri per manus sancti angeli Tui in sublime altare Tuum, in conspectu divinae maiestatis Tuae”.

²¹ Do tych aniołów odnosi się antyfona kościelna: „Et omnes angeli stabant in circuitu throni et ceciderunt in conspectu throni in facies suas et adoraverunt Deum”. Por. Ap 7, 11—12.

dwóch aniołów przed ołtarzem podrzuca do góry kadzielnice: wyobrażają oni posługę zanoszenia przed tron Boga i Baranka modlitw ludzkich²².

Baranek Boży stoi na wprost drogi biegnącej między wzgórz do jasnej krainy na widnokregu, jakby wskazując: „Ego sum via”. Promienie spływające z unoszącego się w górze gołębia Ducha św. trafiają również w Baranka. Złota semicykliczna gloria, otaczająca obraz Ducha Bożego, jest wizualnym świadectwem światłości niebieskiej, wychodzącej od Boga i oświecającej świętych, tak że nie potrzeba już innego źródła światła²³. Poniżej zaś ołtarza, na osi *Adoracji*, jest umieszczone *źródło życia* w formie ośmiobocznej studni, z której dna wznosi się metalowa kolumna z figurką anioła na szczycie, a z boku której tryskają strumienie wody. Znaczenie studni objaśnia napis: „Hic est fons aquae vitae, procedens de sede Dei et Agni”²⁴.

Z czterech stron świata podążają do ołtarza Baranka i do *studni życia* święci, *communitas sanctorum*, *populus appropinquans Deo*. Na lewo od Baranka widzimy przedstawicieli Starego Testamentu: dwunastu proroków mniejszych, którzy doszedłszy do *źródła życia* padają na kolana; za nimi prorocy więksi, między którymi poznajemy Izajasza (w ciemnym stroju i w turbanie na głowie) z różdżką Jessego, a obok niego Wergiliusza, „chrześcijanina z pragnienia”, uważanego za największego wśród pogan świadka bóstwa Chrystusowego, ubranego w białą szatę. Poeta trzyma wieniec z lili dolinnych: kwiaty te stanowią charakterystyczny symbol maryjny. Widać w tym aluzję do sławnego tekstu z IV eklogi: „Iamque redit virgo”, co stanowi rzymską paralelę do izajaszowego: „Ecce virgo concipiet”. Dalej w tym samym pochodzie idą królowie Izraela Dawid i Salomon, a na końcu patriarchowie. Wielu uczestników tego pochodu nosi stroje orientalne.

Na prawo od *studni wody żywej* rzuca się na klęczki chór apostołów. Tradycyjnie apostołowie są zestawieni z dwunastoma prorokami mniejszymi: razem tworzą zespół dwudziestu czterech starców apokaliptycznych. Do dwunastki apostoelskiej dołączają się św.św. Paweł i Barnaba. Wszyscy są ubrani w bladofioletowe płaszcze. Za apostołami postępują męczennicy, *purpurati martyres*. W oczy bije czerwień ich kościelnych szat. Na przedzie idą trzej papieże, dalej biskupi, między nimi św. Liwin,

²² Ap 8, 3—4: „I przyszedł inny anioł i stanął przy ołtarzu, mając złote naczynie na żar, i dano mu wiele kadzideł, aby dał je w ofierze jako modlitwy wszystkich świętych, na złoty ołtarz, który jest przed tronem. I wznosił się dym kadzideł, jako modlitwy świętych, z ręki anioła przed Bogiem”.

²³ Ap 22, 5: „I [odtąd] już nocy nie będzie. A nie potrzeba im światła lampy i światła słońca, bo Pan Bóg będzie świecił nad nimi i będą królować na wieki wieków”.

²⁴ Ap 7, 16—17: „Nie będą już łaknąć ani nie będą już pragnąć, i nie porazi ich słońce ani żaden upał, bo paść ich będzie Baranek, który jest pośrodku tronu, i poprowadzi ich do źródeł wód życia: i każdą łzę otrze Bóg z ich oczu”.

patron Gandawy, ze swym językiem, następnie dwaj diakoni, św. Szczepan i św. Wawrzyniec, zakonnicy i laicy.

Spoza wzgórz w głębi obrazu, pokrytych zielonymi drzewami, wychodzą dwa pochody, zbliżające się do Baranka Bożego. Na lewo idą wyznawcy, *candidati praemio confessionis*²⁵. Na białe szaty zarzucili stroje liturgiczne. W pierwszym szeregu kroczą trzej papieże, zapewne święci Sylwester, Leon I i Grzegorz Wielki, z białymi sudariami w rękę, a obok kardynał, pewnie św. Hieronim. Za nimi dziesięciu biskupów, potem zakonnicy i laicy.

Z prawej strony przez kwiecistą łąkę zbliża się orszak świętych dziewic. Z gaju cytrynowego wychodzą *chorea casta virginum*. Dziewice mają na głowach wieńce kwiatów, a w rękach palmy zwycięstwa (Ap 7, 9). Pochód prowadzą cztery święte dziewice: Agnieszka z barankiem, Barbara z wieżą, Katarzyna i Dorota z koszyczkiem róż. Za nimi idzie wielka liczba panien w bogatych strojach. Ponieważ w owych czasach ideałem piękności kobiecej była ciążarność, dlatego i panny w ten sposób przedstawiano. Może się wydawać, gdy chodzi o święte panny, że było to podkreślenie szczególnej symboliki ich wpływu duchowego na lud chrześcijański (*fertilitas spiritualis*).

Procesje świętych na środkowym obrazie otwartego tryptyku nie wyczerpują tematyki pochodzenia ludzkości do Baranka Bożego. Rozwija się on w dalszym ciągu na wewnętrznej stronie skrzydeł. Na prawo po trudnej kamienistej drodze idą pieszo pustelnicy i pielgrzymi, którzy nawiedzili miejsca święte, a na lewo jadą na koniach rycerze chrześcijańscy i sprawiedliwi sędziowie.

W skupieniu modlitewnym kroczą święci pustelnicy, *quos eremus incolans transmisit astris*, ze św. Pawłem Tebańskim i św. Antonim na czele. Oblicza ich są surowe i brodate. Św. Antoni, oznaczony na piersiach krzyżem w kształcie litery T, przesuwa paciorki na różańcu dawnej formy. To samo czyni i jego towarzysz z tyłu za nim idący. Pustelnicy przechodzą koło góry skalistej, symbolizującej ich umartwione życie. Na końcu pochodu wychylają się zza skały dwie dziewczęce twarze pustelnic pustyni: św. Marii Magdaleny, trzymającej szkatułkę drogiego olejku i św. Marii Egipcjanki z puszystymi włosami, które miały zakryć jej wyniszczone na piaszczystym pustkowiu ciało.

Nie tylko życie pustelnicze, ale i pobożna pąc ku miejscom świętym i grobom bohaterów wiary uważana była za zasługującą na niebo. W średniowieczu pielgrzymka była zaliczana do głównych dzieł religijności, była ona obrazem życia chrześcijańskiego, skierowanego ku Bogu.

²⁵ Ap 7, 14—15: „To ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swe szaty i w krwi Baranka je wybielili. Dlatego są przed tronem Boga i w Jego Świątyni cześć Mu oddają we dnie i w nocy. A Zasiadający na tronie rozciągnie namiot nad nimi”.

Na obrazie tryptykowym prowadzi pielgrzymów olbrzymia bosa postać św. Krzysztofa w czerwonym płaszczu, który z braku mostu miał przetransportować wędrowców na drugi brzeg głębokiej rzeki, a za nim idzie pielgrzym kompostelański, który odwiedził grób św. Jakuba i przyozdobił swój kapelusz wieńcem muszelek i przypiął dużą muszlę nad czołem. Jeden z pielgrzymów trzyma w ręce charakterystyczną łaskę pątniczą, zakończoną u góry gałką.

Gdy obrócimy oczy na lewą stronę *Adoracji Baranka*, spostrzeżemy nadjeżdżających rycerzy chrześcijańskich. Religijność średniowieczna widziała w rycerzu chrześcijańskim specjalne posłannictwo i duchową dzielność, bo do obowiązków jego należała walka za wiarę. Ideał pobożnego rycerza prowadzenia *proelia Domini* pochodził z Biblii. Stąd zawód rycerski nosił pewne znamię sakralne. Na czele rycerstwa zjawili się trzej święci wojownicy: św. Marcin za zwisającym płaszczem, św. Jerzy i w środku św. Sebastian, na którego srebrnej tarczy czytamy napis: „Deus Fortis Adonay Sabaot V. Emmanuel IXS XR” i kabalistyczne „Aglá”. Wśród rycerzy niektórzy noszą korony: liczni badacze sądzą, że cesarską posiada Karol Wielki, królewską Artus, a w właścicielu skromniejszej korony na czapce upatrują Gotfryda z Bouillon. Na ziemi francuskiej i burgundzkiej zrodził się ideał chrześcijańskiego rycerza, nic dziwnego, że rycerstwo znalazło poczesne miejsce w pochodzie ludzkości ku ofiarnemu Barankowi.

Do ideału szlacheckiego rycerza dołącza się na następnej kwaterze ideał sprawiedliwego sędziego. Kary były wówczas bardzo surowe (często ścięcie mieczem), dlatego ludność bardzo lękała się nieprawości władcy, który był najwyższym sędzią. W kościołach często odprawiano wotywę *contra iniustos iudices*, bo niesprawiedliwe sądy były plagą społeczeństwa średniowiecznego. Za to wychwalano sądy sprawiedliwe. *Judices saeculi — vera mundi lumina*. Sprawiedliwych suwerenów uważano za przedstawicieli, którzy pod natchnieniem Ducha św. wykonują słuszne sądy i administrują ludnością w Królestwie Bożym na ziemi, a nikogo nie krzywdzą.

Wśród jeźdźców na kwaterze *Sędziów sprawiedliwych* niektórzy badacze starają się dopatrzeć portretów czterech książąt burgundzkich, którzy w pierwszej połowie w. XV przerośli potęgą samego króla francuskiego (ich posiadłości stanowiły prawdziwe państwo na wpół wcielone do królestwa, a na ich terenie poczęło się wśród ludności budzić odrębne poczucie narodowe). Od rozbicia narodu uratowali Francję Dziewica Orleańska i wielki kanclerz Burgundii, Mikołaj Rolin, który doprowadził do ugody między swoim księciem Filipem Dobrym a królem francuskim Karolem VII (1535). Według dość powszechnie przyjętej opinii, o której trudno powiedzieć czy jest prawdziwa, w ostatniej kwaterze jadą na wspania-

łych rumakach odziani w bogate aksamitne stroje Filip Śmiały (*le Hardi*) wraz ze swym teściem Ludwikiem Mocnym (*le Mâle*), po którym odziedziczył Flandrię, dalej syn Śmiałego, Jan Bez Trwogi (*Sans Peure*) i wreszcie aktualny w czasie malowania tryptyku książę Filip Dobry (*le Bon*), opiekun Jana van Eycka. Do tych czterech książąt burgundzkich dołącza się Jan duc de Berry, który był regentem Francji w czasie umysłowej choroby Karola VI Szalonego²⁶. W końcu trzeba zwrócić uwagę na to, że między książętami dosiada konia człowiek w turbanie, który ma wyobrażać samego malarza Jana van Eycka. Rzeczywiście twarz tego jeźdźca podobna jest do Eyckowego portretu *Mężczyzny w czerwonym turbanie*, znajdującego się w National Gallery w Londynie²⁷.

Kwaterna *Sędziów sprawiedliwych* została w r. 1934 zuchwale skradziona. Wtedy zastąpiono ją dokładną kopią. Niedawno odnaleziono oryginalne dzieło eyckowe w prywatnym posiadaniu w Ameryce.

Pięć obrazów *Adoracji Baranka* przedstawia komentarz do liturgii dnia Wszystkich Świętych²⁸, w którym Kościół ukazuje nam nie tylko niezmiernie rzesze świętych, zdążających do Baranka Bożego, ale także uroczyste *Te Deum* chórów anielskiego, prorockiego, apostołskiego męczenników, wyznawców i niewinnych panien, śpiewane ku czci Boga. Dwa umieszczone w górze koncerty anielskie wiążą to *Te Deum*, rozbrzmiewające w otoczeniu Baranka na rajskich łąkach, z górną strefą otwartego tryptyku, w której dominuje majestatyczny i surowy *Pantokrator*²⁹.

Nad dolną strefą *Adoracji Baranka*, która się odbywa w przepięknym krajobrazie, pełnym zieleni i kwiatów, ciążą wielkie i monumentalne,

²⁶ A. G. P. de Barente, *Histoire de ducs de la Maison de Valois 1365—1477*, Paris 1826; P. Post, *Wen stellen die vier ersten Reiter auf dem Flügel der Gerechten Richter am Genter Altar dar?*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 42 (1921), 67—69; Tenże, *Pictor Hubertus Eyck, Quo Maior Nemo Repertus. Eine Untersuchung zur Genter Altar auf Grund des Tatsächlichen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 15 (1952), 46—68; P. Coremans, L. Loose, J. Thissen, *L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement (Les Primitifs Flamands 3, Contribution à l'étude des Primitifs Flamands 2)*, Anvers 1953, 106; Ch. Oursel, *L'Art de Bougongne*, Paris—Grenoble 1953, s. 153, fig. 161—162.

²⁷ Portret londyński był wymalowany już po skończeniu tryptyku *Adoracji Baranka*, nosi datę 21 X 1433 i godło Eycka „Als ich kann”. Jego patrzenie z obrazu *look out of the picture* jest właściwe dla autoportretów, gdy malowany jest model patrzący z lustra spoza sztalugi artysty. Dlatego *Mężczyzna w czerwonym turbanie* jest powszechnie uważany za podobiznę Jana van Eycka. Por. E. Panofsky, *Early...*, 198.

²⁸ Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères de Eyck*, Bruxelles 1939, 20.

²⁹ *Tryptyk Gandawski* jest pochwałą Kościoła, którego święci są chlubą i ozdobą w myśl pięknych słów Bedy Wielebnego (*Sermo 18 De Sanctis*): „O vere beata Mater Ecclesia, quam sic honor divinae dignationis illuminat, quam vincuntium gloriosus martyrum sanguis exornat, quam inviolatae confessionis candida induit virginitas. Floribus eius nec rosae nec lilia desunt”. Wszyscy święci wołają do Baranka: „Redemisti nos Domine Deus in sanguine Tuo ex omni tribu et lingua et populo et natione et fecisti nos Deo nostro regnum”. Por. Ap 5, 9—10.

pozbawione tła, postacię górnego rzędu. Na dole przestrzeń z dalekim widokiem, w górze prawie bezprzestrzenne tablice. Dolna strefa jest zamkniętą kompozycją, która się może obejść bez górnej, górny zaś pas stanowi jakoby osobny tryptyk o własnym wyrazie, ale tematycznie ściśle związany z częścią dolną. Górne obrazy stanowią trzeci wątek dziejów zbawienia w tryptyku: pokazana jest tajemnica grzechu i Sądu Bożego. Zupełne odarcie grzechowe jest przedstawione przez nagość stojących po krajach *Adama* i *Ewy*, przebaczenie grzechów jest wyrażone przez *Déesis*, to jest przez Chrystusa i błagających za grzesznikami Maryję i Poprzednika Pańskiego, a szczęście niebieskie symbolizuje jasność Boża, bogactwo złota, drogich kamieni i pereł oraz muzyka aniołów. Różnica skali między drobnymi osobami na dole, a okazałymi postaciami na górze skłoniła słynnego historyka sztuki Erwina Panofsky'ego³⁰ do przyjęcia, że górne deski (*upper-triptych*) były niegdyś osobnym tryptykiem, poświęconym patronowi katedry gandawskiej, św. Janowi Chrzcicielowi³¹. W tym tryptyku *Rex regum* miał siedzieć między dwojgiem świętych: Matką Boską i św. Janem. Nie jest to jednak prawdopodobne, bo taki tryptyk byłby za mały do wielkiego ołtarza, a jego program ikonograficzny byłby w tym miejscu za skromny, bo i skrzydła z aniołami miały być — według jego zdania — przeniesione z oprawy organu. *Ołtarz Gandawski* wydaje się tylko na pierwszy rzut oka niejednolity, w rzeczywistości mimo wielu usiłowań żadna próba podziału nie da się przeprowadzić w sposób przekonujący.

Srodkową postać w górnym tryptyku można odczytać w trojaki sposób. Jest to bez wątpienia istota Boża, która nam się przedstawia przede wszystkim jako Bóg najwyższy w swej trójosobowości. Na głowie Jego nałożona jest tiara papieska, a tłem pozostaje kolor nieba. Perłowa wstęga królewskiego purpurowego płaszcza nosi w okolicy piersi epitet *Sabaot*, a na kraju okrycia zdobnego drogimi kamieniami i złotem biegnie napis: „*Rex regum et Dominus dominantium*” (1 Tm 6, 15; Ap 17, 14). Św. Augustyn w dziele *De Trinitate* (I 6, 9) wyjaśnia, że w tytule *Kyrios ton kyrinton* ani Ojciec nie jest specjalnie wymieniony, ani Syn, ani Duch św., lecz błogosławiona i jedyna Moc, Król królów i Pan nad panami, sama Trójca św.³². Nad głową *Tronującego* rozbiegają się złote promienie, a wokół niej na trzech stopniowo oddalających się koncentrycznie łukach układają się trzy wiersze łacińskiego napisu:

„*Hic est Deus potentissimus propter divinam maiestatem,
Summus omnium optimus propter dulcedinis bonitatem,
Remunerator liberalissimus propter immensam largitatem*”.

³⁰ E. Panofsky, *Early...*, 220; Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, I, Berlin 1924, 87.

³¹ Od roku 1540 katedra gandawska przyjęła wezwanie św. Bawona.

³² *Patrologia Latina* XLII, 826. Por. E. Panofsky, *Early...*, 215.

A wokół stóp Bożych z obu stron korony tam ustawionej:

„Vita sine morte in capite
Gaudium sine merore a dextris
Iuventus sine senectute in fronte
Securitas sine timore a sinistris”.

Drugą najczęściej spotykaną interpretacją środkowej osoby w „górnym tryptyku” jest określanie jej jako Boga Ojca. Przecież ikonografia chrześcijańska daje na głowę potrójną koronę czyli tiarę Pierwszej osobie Trójcy św. Tenże Bóg Ojciec, okryty kosztownym i bogatym płaszczem spiętym na piersiach ozdobną broszą, w lewej ręce trzyma berło, a prawą podnosi do błogosławieństwa. W ułożeniu wertykalnym postać Wszechmocnego Ojca wraz z gołębiem Ducha św. i Barankiem stojącym na ołtarzu tworzy Trójcę św., sprawcę zbawienia, które poniżej jest przedstawione jako *źródło życia*.

Interpretacja *Wszechmogącego* siedzącego na tronie jako Boga Ojca nie wyczerpuje wszystkich zagadnień ikonograficznych związanych z tą postacią. Liczni autorzy zwracają uwagę, że na obiciu honorowym pokrywającym tył tronu widnieje symbol chrystologiczny, Pelikan z napisami *Ihesus IHS*. Podkreślić też trzeba, że *Św. Jan Chrzciciel* zajmujący miejsce jako *synthronos* po lewej ręce *Pantokratora* pokazuje palcem na Niego podobnie jak to czynił nad Jordanem, gdy ludowi oznajmiał Baranka Bożego. Wynika z tego wniossek, że tenże Bóg Ojciec jest równocześnie przedstawiony jako Chrystus. Kryje się tu myśl teologiczna, że Syn jest obrazem Ojca, *lumen et splendor Patris*³³. Chrystus ma prawo do tronu, bo Ojciec „przekazał Mu władzę wykonywania sądu, ponieważ jest Synem Człowieczym” (J 5, 27), co oznacza, że nie

³³ Kol 1, 15—20: „On jest obrazem Boga niewidzialnego — Pierworodnym wobec każdego stworzenia, bo w Nim zostało wszystko stworzone: i to, co w niebiosach, i to, co na ziemi, byty widzialne i niewidzialne, czy Trony, czy Panowania, czy Zwierzchności, czy Władze. Wszystko przez Niego i dla Niego zostało stworzone. On jest przed wszystkim i wszystko w Nim ma istnienie. On jest Głową Ciała — Kościoła. On jest Początkiem, Pierworodnym wśród umarłych, aby zyskał pierwszeństwo we wszystkim. Zechciał bowiem [Bóg], aby w Nim zamieszkała cała Pełnia, i aby przez Niego znów pojednać wszystko ze sobą: przez Niego — i to, co na ziemi, i to, co w niebiosach, wprowadziwszy pokój przez krew Jego krzyża”. Por. także List do Hebrajczyków 1, 1—3: „Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców przez proroków, a w tych ostatecznych dniach przemówił do nas przez Syna. Jego to ustanowił dziedzicem wszystkich rzeczy, przez niego też stworzył wszechświat. Ten [Syn], który jest odbłaskiem Jego chwały i odbiciem Jego istoty, podtrzymuje wszystko słowem swej potęgi, a dokonawszy oczyszczenia z grzechów, zasiadł po prawicy Majestatu na wysokościach”. To samo wyraża modlitwa Kościoła w hymnie pochwalnym poniedziałkowego Breviarza Rzymskiego:

Aurora lucem provehit
Cum luce nobis prodeat
In Patre totus Filius
Et totus in Verbo Pater.

tylko jako Słowo, ale także na podstawie zasług natury ludzkiej może zasiąść w majestacie jako król i pasterz³⁴.

Korona leżąca u stóp *Pantokratora* oznacza koronę Wszystkich Świętych, w myśl *Invitatorium* na ich święto: „Regem regum Dominum venite adoremus, quia ipse est corona Sanctorum omnium”. Tę samą myśl zawiera również antyfony *Admirabile*, oparta na tekstach Pisma św.³⁵.

Po prawicy *Zbawiciela* siedzi Jego *Matka* ze spadającymi na sposób paniński włosami, z koroną na głowie, w bogatym, jak zwykle niebieskim płaszczu na białym tle niewinności i opuszcza swe oczy na otwartą księgę trzymaną w dłoniach. Obraz Królowej nieba nawiązuje do Objawień św. Brygidy³⁶. Napis nad Jej głową: „Hec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem, Luci comparata invenitur prior, Candor est enim lucis aeternae, Speculum sine macula Dei maiestatis”.

Po drugiej stronie Boga Człowieka siedzący *Św. Jan Chrzciciel* nie jest okryty według zwyczaju ikonograficznego skórą zwierzęcą, ale wielkim zielonym płaszczem na czerwonym tle. Włosy na jego głowie w nieładzie. Na kolanach opiera księgę modlitw, którą podtrzymuje lewą ręką, podczas gdy prawicę wznosi ku Chrystusowi. Nad jego głową napis: „Hic est Baptista Johannes Maior, [quem] hominem parem angelis legis, summa Evangelii sanctio, apostolorum vox, silencium prophetarum, lucerna mundi, Domini testis”. Obie postacie siedzące są lekko obrócone do Chrystusa. Głowy ich są okolone podwójnym nimbem i lekkimi promieniami wyrażającymi przemienienie w nieprzemijającym świetle. Grupa *Pantokrator, Matka Boska* i *Św. Jan Chrzciciel*, nazywa się — jak poprzednio wspomniano (por. przyp. 7) — *Déesis* i zazwyczaj występuje w scenie *Sądu Ostatecznego*³⁷. E. Panofsky nie przyjmuje, by ta grupa poziomo ustawiona mogła przedstawiać *Déesis*, motywuje to tym, że w tym zestawieniu osoby towarzyszące *Zbawicielowi* winny mieć zadanie wstawiennicze, podczas gdy *Maryja* występuje tu w charakterze Królowej

³⁴ „Ze względu na naturę boską, Chrystus posiada prawo do tronu, ale posiada je również na podstawie zasług natury ludzkiej, nabytych przez mękę, zwycięstwo i zmartwychwstanie. Prawa królestwa są jednak prawami sprawiedliwości i dobroci. Jako król jest Chrystus raczej Ojcem i Pasterzem”. Ks. W. Świerzawski, *Kapłaństwo Chrystusa w aspekcie jedności dwu Testamentów*, „Analecta Cracoviensia”, 3 (1971), 257.

³⁵ „Admirabile est nomen Tuum, Domine, quia gloria et honore coronasti Sanctos Tuos et constituisti eos super opera manuum Tuarum”.

³⁶ Tekst św. Brygidy o Królowej nieba brzmi według W. Heckschera: „Videbat Reginam coeli, Matrem Dei, habentem coronam inaeestimabilem in capite suo et capillos extensos super spatulas, admirabilis pulchritudinis. Tunicam auream splendore indicibili coruscantem. In corona autem eius posuit Filius Ejus septem lilia et inter haec lilia posuit septem lapides”. Por. E. Panofsky, *Early...*, 448.

³⁷ Leo van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Bruxelles—Amsterdam 1953; Tenze, *Van Eyck. L'Agneau Mystique*, 55.

niebios w koronie, a nie jako *Maria Mediatrix*³⁸. Trudno jest jednak zgodzić się pod tym względem ze znakomitym historykiem sztuki, bo Maryja, pokorna Służebnica Pańska, podniesiona przez Syna do godności królowej, zawsze pozostaje, według starodawnej antyfony *Porta coeli* [...] *spes nostra*. Kościół woła do Niej: „Ecce exaltata es super choros angelorum, intercede pro nobis ad Dominum Deum nostrum”. Maryja siedzi na tronie jako Ta, która dała zgodę na wcielenie Chrystusa i przygotowała ofiarę Baranka Bożego. Ona dała matczyne zezwolenie na cierpienie i śmierć Syna, a przez ten udział w odkupieniu ludzkości stała się najpotężniejszą u Swego i Bożego Syna naszą Pośredniczką. Św. German w homilii (*In S. Mariae zonam*, nr 5) tak woła: „Nikt, jak tylko przez Ciebie, o Najświętsza, zbawienia nie osiągnie, nikt, jak tylko przez Ciebie nie będzie od złego wolnym: nikomu, jak tylko przez Ciebie dar nie będzie dany, nikomu, jak tylko przez Ciebie łaska miłosierdzia nie będzie udzielona”^{38a}.

Po jednej i drugiej stronie *Déesis* umieszczone są grupy aniołów. Twarze przedstawicieli duchów niebieskich są powtórzeniem jednego, tego samego ideału dziewczęcej urody. Okryci są ci aniołowie bogatymi kapami ze złocistego materiału, na które spada fala jasnych puszystych włosów. Są bezskrzydli: jest to jedyny w XV wieku przykład pokazania *ángeloi ápteroi*, którzy w następnym wieku powrócą na nowo w Sykstyńskiej kaplicy w obrazie *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła. Nad ich głowami jasne błękitne niebo.

Na lewo, obok *Matki Boskiej* siedzącej na tronie, jest ustawiony chór ośmiu aniołów okrytych czerwienią brokatu przetykanego złotem. Głowy ich są ozdobione zwykłymi diademami, spośród których tylko dwa otoki mają utwierdzone ponad czołem chórzysty pojedyncze krzyżyki, znamionujące zapewne archaniołów. Jeden z aniołów, widziany w całej postaci, niechybnie kierownik chóru czyli koryfeusz, ma na obręczy ustawionych aż osiem krzyżyków z klejnotami. *Angeli cantates* stoją przed pulpitem śpiewaczym, na którego przedzie jest wyryta w płaskorzeźbie walka Michała Archanioła ze smokiem, swą treścią nawiązująca chyba do przewodnika śpiewu.

Akompaniament do melodii podają aniołowie muzykanci, zebrani na prawo obok *św. Jana Chrzyciela*. Przy skośnie ustawionym organie siedzi niebieski organista w bogatym czarno-złotym płaszczu obszytym gro-nostajem. W szczupłym miejscu za organem-pozytywem stoi pięciu mistrzów muzyki, jeden z nich przygotowany do gry na pięciostrunowej *viola da gamba*, a drugi na harfie³⁹. Obraz zajętych muzyką aniołów

³⁸ E. Panofsky, *Early...*, 220.

^{38a} S. Germani (Patriarchae Constantinopolitani), *In Mariae zonam*, 5, *Patrologiae Graecae latine tantum editae*, t. II, Parisiis 1860, col. 185.

³⁹ W okresie malowania tych instrumentów muzycznych powstał portret muzyka

związany był z wyobrażeniem nieba w średniowieczu. Muzyka bowiem ogromnie wówczas zachwycała umysły. Uważana była za echo niebios i odbicie harmonii, którą jest przepojony wszechświat. W *quadrivium* była nauczana obok astronomii. Muzyka też była uważana za współczynnik radości rajskiej⁴⁰.

Na płytach pawimentu można zauważyć rysunek Baranka i odczytać napisy: „M. O. IHS Omega, YECYC” i kabalistyczne „Agla”, z którym spotkaliśmy się przy oglądaniu tarczy św. Sebastiana. Te inskrypcje wskazują na ścisłą łączność „górnego tryptyku” z dolną *Adoracją Baranka*.

W górze na skrajnych polach otwartej szafy stoją nagie postacie *Adama i Ewy*. Sens postawienia ich w pobliżu Chrystusa polega na tym, że są to przecież jego prarodzice i że z ich pokolenia wziął naturę ludzką, a stawszy się człowiekiem tę naturę rodu Adamowego w sposób szczególny uświęcił. Stanęli więc nasi protoplaści jako przedstawiciele ludzkości obciążonej przekleństwem grzechu pierworodnego, w całej nagości swojej i ziemskiej niedoli. Ich potomek, Chrystus, ofiarą Swej śmierci złożył okup — *lytron* — Ojcu i przywrócił całą ludzkość Bożej miłości. Chrystus — drugi Adam⁴¹ — przedstawiał całą ludzkość, podobnie jak jego rajski przodek; tak samo Maryja, druga Ewa, kasując nieposłuszeństwo matki wszystkich żyjących, prowadzące z raju do śmierci, ożywiła rodzaj ludzki, dając mu Zbawiciela. Średniowieczne *adagia* mówiły: „Quos Evae culpa damnavit, Mariae gratia solvit” i „Eva occidendo obfuit, Maria vivificando profuit”. Postać *Ewy* może być także zestawiona ze *Zwiastowaniem*, jakie oglądamy na zewnętrznej stronie skrzydeł w myśl staro-

nadwornego księcia Filipa Dobrego, przechowywany obecnie w National Gallery w Londynie. Jest to pierwsze dzieło van Eycka datowane w sposób pewny (10 X 1432). Muzykiem tym był, jak można z wielkim prawdopodobieństwem przypuszczać, Gilles Binchois, który w r. 1425 wraz z Eykiem przyjął służbę na dworze burgundzkim. Muzyk, podobnie jak żołnierze na pomnikach rzymskich, pokazuje się spoza kamiennego parapetu, na którym jest wykuty napis: „Leal souvenir”, czyli „Ku wiernemu wspomnieniu” i wydrapane igłą w greckim alfabecie imię „Tymotheos”. Binchois przyjął imię sławnego muzyka greckiego z otoczenia Aleksandra Wielkiego, Tymotheosa z Miletu, którego legenda zachowała się w Średniowieczu. Jest to bardzo wczesny przykład humanistycznej metonimii, czyli zmiany rodowego nazwiska na klasyczne. E. Panofsky, *Early...*, 196; A. Dohmann, dz. cyt., 32; E. Panofsky, *Who is van Eyck's „Timotheos”?*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XII (1949), 80—83; Tenże, *Kim jest „Tymoteusz” Jana van Eycka?*, w: *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, 151—162.

⁴⁰ Książę burgundzki Karol Śmiały, znany miłośnik muzyki, tak ją wychwalał wobec Molineta: „Albowiem muzyka jest echem niebios, głosem aniołów, rozkoszą raju, nadzieją przestworzy, organami Kościoła, śpiewem ptasząt, ulgą dla wszystkich zasmuconych i znajdujących się w wątpleniu serc, środkiem prześladowania i odpędzania diabłów”. J. Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, t. II, Warszawa 1967, 177.

⁴¹ Rz 5, 14: „A przecież śmierć panoszyła się od Adama do Mojżesza nawet nad tymi, którzy nie zgrzeszyli przestępstwem na wzór Adama. On to jest typem Tego, który miał przyjść”.

chrześcijańskiego mariańskiego *Ave maris stella*: „Sumens illud Ave, Funda nos in pace, mutans Evae nomen”⁴².

Obie postacie pierwszych rodziców, wciśnięte w ciasne i ciemne nisze, są przy pomocy światła i cieni wykonane bardzo plastycznie, na skutek czego wydają się bliższe nas niż aniołowie zajęci muzyką i śpiewem w sąsiednich kwaterach. Na ciemnym tle wyraziściej jaśniejze zróżnicowana karnacja ludzkich ciał. Podczas gdy twarze osób świętych i aniołów na pięciu środkowych tablicach górnego rzędu mają monotypiczną formę zasadniczą i nie zdradzają cech indywidualnych, to pełne życia oblicza pierwszych rodziców mogą być portretami konkretnych ludzi. Wrażenie tych postaci jest tym osobliwsze, że widzimy je z perspektywy „oka robaka”, to znaczy patrzymy na nie od dołu do góry, jak mówią Włosi „di sotto in sù”. Wydają się być wzniesione ponad poziom oczu oglądającego, tak że nie widać powierzchni, na której stoją, podczas gdy inne postacie w tym rzędzie oglądamy w normalnej perspektywie. Na takie zastosowanie oddolnego widoku (*die Untersichtperspektiv*) odważyli się w tym czasie jako pierwsi w malarstwie europejskim tylko dwaj malarze: nasz van Eyck w Niderlandach i Masaccio we Włoszech⁴³.

Nagość pierwszych rodziców była w sztuce kościelnej średniowiecza dozwolona. Van Eyck przejawiający tendencje realistyczne, przedstawił tę nagość w sposób zbyt agresywny. Widzimy *Adama* i *Ewę* wypędzonych z raju, wciśniętych jakby w wąską klatkę więzienną i z obudzonym poczuciem wstydu. Oboje zasłaniają swą nagość rękoma i liściastymi gałązkami figowymi. O dokonanym grzechu świadczy również owoc trzymany przez *Ewę*, który stare opisy obrazu identyfikują jako figę zieloną. Gdy w r. 1781 cesarz Józef II oglądał *Tryptyk Gandawski*, bardzo się zgorszył surowym naturalizmem przedstawień pierwszych rodziców i kazał je usunąć. Zostały sprzedane i wróciły do ołtarza dopiero po zawarciu traktatu Wersalskiego w r. 1919.

Powyższy incydent wskazuje, że cesarz zupełnie nie rozumiał myśli zawartej w programie ideowym tryptyku, a którą tak łatwo odczytali współcześni malarza⁴⁴. Tryptyk bowiem opowiada o upadku ludzkości i o wielkim dziele zbawienia przez Syna Bożego, dzięki czemu oboje nasi pierwsi rodzice mogli zająć miejsce w niebieskich rejonach

⁴² Karl Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Freiburg in Breisgau 1928, 274, 276, 654.

⁴³ H. Beenken, dz. cyt., 39—40, 43.

⁴⁴ „Człowiek ówczesny, który był obecny przy powstaniu owych dzieł sztuki, wtpiał je wszystkie po równi w swoją wizję życia. Oceniał je nie według ich obiektywnej doskonałości estetycznej, lecz wedle sił oddźwięku, który budziła w nim świętość albo namiętna żywotność ich treści. Dopiero gdy z czasem ów dawny sen o życiu został już prześniony, a świętość i namiętność ulotniły się jak zapach róży, dopiero wówczas zaczynało się czyste oddziaływanie artystyczne jakiegoś dzieła”. J. Huizinga, dz. cyt., 192.

i zwrócić się w stronę tronu Zbawiciela, który ich wyratował ze śmierci i przeznaczył do życia.

W naczółkach skrzydeł przedstawiających pierwszych rodziców znajdują się w wycinkach koła dwie drobnych rozmiarów, malowane na szaro sceny z Genesis: nad *Adamem Ofiara Abła*, a nad *Ewą Zbrodnia Kaina*. Uczeni na ogół zgodnie przyjmują symboliczne oznaczenie tych wydarzeń zobrazowanych ponad głowami pierwszych rodziców. Ofiara Abła ma być typem przyszłej ofiary eucharystycznej Nowego Testamentu, a mord braterski ma sygnalizować zabicie przez ludzkość na Kalwarii swego pierworodnego brata, Jezusa Chrystusa⁴⁵. Ciekawe jest spostrzeżenie Panofsky'ego⁴⁶, że Abel upadający na ziemię jako ofiara zbrodni Kaina przyjął pozę znaną z reliefu w Muzeum Kapitolińskim w Rzymie, przedstawiającego *Sen Endymiona*. Poza ta była stosowana już w sztuce starochrześcijańskiej w obrazach *Jonasza* leżącego pod bluszczem i oczekującego na zniszczenie Niniwy.

W „górnym tryptyku” *Ołtarza Gandawskiego* zarysowana została krótka historia dziejów świata. Adam, pierwszy człowiek, jest prototypem nowego Adama — Jezusa Chrystusa, Ewa, matka wszystkich ludzi (dlatego jest wyobrażona jako ciężarna) jest typem Najśw. Maryi Panny, duchowej Matki ludzkości. Abel, składający ofiarę Bogu ponad obrazem *Adama*, jest pierwszym przedstawicielem augustyńskiej *civitas Dei*, realizującej chwałę i prawa Boże, podczas gdy jego zabójca Kain jest głową *civitas terrena*, sprzeciwiającej się budowie Królestwa Bożego na ziemi.

Program i koncepcja tego barwnego poematu, jakim jest *Tryptyk Gandawski*, pochodzi niezawodnie od teologa. Malarzowi została wyznaczona tylko rola służebna wobec myśli teologicznej, gdyż od niego zależała jedynie siła plastycznej wizji teologicznego tematu⁴⁷.

II

DYSKUSJA NAD SPRAWĄ AUTORSTWA TRYPTYKU GANDAWSKIEGO

W wieku XV i w pierwszej połowie XVI wieku wszyscy autorzy piszący o *Tryptyku Gandawskim* wspominali tylko o jednym jego wykonawcy, mianowicie o Janie van Eycku. Jemu przypisywali wykonanie dzieła w całości i wyrażali się o jego zdolnościach z podziwem⁴⁸.

⁴⁵ Hbr 11, 4: „Przez wiarę Abel złożył Bogu ofiarę cenniejszą od Kaina, za co otrzymał świadectwo, iż jest sprawiedliwy. Bóg bowiem zaświadczył o jego darach, toteż choć umarł, przez nią jeszcze mówi”.

⁴⁶ E. Panofsky, *Early...*, 246.

⁴⁷ Max J. Friedländer, *Von van Eyck bis Breughel*, Berlin 1916; Tenze, *Die Altniederländische Malerei*, Bd I—XIV, Berlin—Leyden 1924—1937; Tenze, *Early...*; Jolanta Maurin-Białostocka, *Van Eyck*, Warszawa 1957.

⁴⁸ Ludwig Scheewe, *Hubert und Jan van Eyck, ihre literarische Würdigung bis ins 18 Jahrhundert*, Haag 1933, 1—7.

W r. 1550 malarze Lancelot Blondeel z Brugii i Jean Scorel z Utrechtu⁴⁹ czyścili poliptyk i zdaje się, że to wówczas odsłonili na ramie napis, na podstawie którego w r. 1569 Marcus van Vaernewyck podał, że Jan, najmłodszy z trojga Eycków, jako artysta przewyższył swego brata Huberta i siostrę Małgorzatę⁵⁰.

Napis na ramie tryptyku, odkryty w połowie XVI w., brzmiał jak następuje:

„Pictor Hubertus e Eyck, maior quo nemo repertus,
Incepit pondus, quod Johannes arte secundus
Frater perfectus Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI”⁵¹.

co znaczy po polsku:

„Malarz Hubert z Eyck, nad którego nie znaleziono większego, rozpoczął trudne zadanie [pondus], które młodszy brat Jan wykonał artystycznie [albo: które ustępujący mu pod względem sztuki brat Jan dopełnił] na życzenie Jodoka Vyda i wzywa was wierszem, abyście oglądnęli ukończone dzieło 6 maja 1432”.

Ostatni wiersz łacińskiego napisu stanowi chronogram. Wyjęte z wiersza wielkie litery wymalowane czerwoną farbą wskazują w rzymskich cyfrach rok wykonania tryptyku:

M — CCCLL — VVVXII = MCCCCXXXII = 1432

Emil Renders w pracy o Janie Eycku podaje na II planszy podobiznę czterowiersza, umieszczonego na ramie tryptyku, ale nie wierzy w jego autentyczność. Odrzuca istnienie Huberta, brata malarza Jana van Eycka, bo jego imię zostało wspomniane dopiero około r. 1600 w oparciu o tekst „apokryficzny”. Zapisanego w archiwaliach Huberta, zmarłego w Gandawie dnia 18 IX 1426, nazywa Renders „un homonyme gantois”⁵².

⁴⁹ Robert Genaille, *Blondeel (Lancelot)*, w: *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*, Paris 1967, 23.

⁵⁰ Emile Renders, *Jean Van Eyck et le polyptique. Deux problèmes résolus*, Bruxelles 1950, 23.

⁵¹ M. L. de Fourcaud, *La peinture dans les Pays Bas. Histoire de l'art, publiée sous la direction de André Michel, III, première partie*, Paris 1907, 183. Dziś słów „frater perfectus” brakuje. W r. 1823 znaleziono zapis Christophena van Heurne (zm. 1629), który podał pełny tekst inskrypcji o autorstwie *Tryptyku Gandawskiego*. U współczesnych uczonych spotykamy się z poprawką „perfectus” na „perfectit”. Por. Max J. Friedländer, *Early...*, 30. Ostatnio L. B. Philip wysunęła hipotezę, że na początku czterowiersza istniały wyrazy: „Pictor Robertus”, domyśla się tu Roberta rzeźbiarza z Tournai (dz. cyt., 48—51).

⁵² „»Pictor Hubertus« mentionné dans le quatrain est un peintre obscur, qui travailla à Gand et mourut le 18 septembre 1426 et dont aucune oeuvre même médiocre, ne nous est restée. Trois documents mentionnent trois prénoms: Lubrecht,

Przy oglądaniu niejednokrotnie już publikowanej podobizny słynnego czterowiersza gandawskiego nie można się oprzeć wrażeniu, że mamy przed sobą autentyczny napis z pierwszej połowy XV wieku⁵³. Trudno bowiem przypuścić, by fałszerz z 2 poł. XVI w., pozostający wówczas pod wpływem pisma renesansowego, czy nawet gotyckiego, wyraźnie zmienionego w ciągu w. XVI, mógł tak doskonale naśladować pismo z początku XV w. Nie tylko paleograficzna postać pisma, ale i styl czterowiersza wskazuje na powstanie jego w tym czasie, a szczególnie na autorstwo Jana, który w swej malarskiej dewizie, umieszczonej na obrazach pokornie wyznaje, że maluje jak tylko może („als ich kann”) i który mimo swego mistrzostwa czuje, że mu daleko do doskonałości. On tylko mógł nazwać starszego brata „maior quo nemo repertus”, a siebie „arte secundus”, bo nikt z wielbicieli sztuki eyckowej, którzy tak wysoko cenili Jana, nie mógłby się na to odważyć. Max J. Friedländer stwierdza, że zwrot „maior quo nemo repertus” między latami 1432 a 1550 w niczym nie pomniejszył sławy młodszego brata⁵⁴.

Przyjąwszy autentyczność napisu na ramie, konsekwentnie musimy się zgodzić na istnienie starszego brata Eyckowego Huberta, który podpisał kontrakt malowania tryptyku i rozpoczął realizację zobowiązania (*pondus*). Ponieważ czterowiersz wskazuje na sekwencję Jana (*arte secundus*) w wykonaniu dzieła, trzeba się zastanowić, co w malowidłach *Adoracji* należy do Huberta, a co do Jana. Pomijając wyżej wspomnianego Rendersa, który nie wierzył w istnienie starszego brata Eyckowego, wymienić trzeba takich autorów jak J. Białostocki⁵⁵ i R. Genaille⁵⁶, którzy uważają osobę Huberta prawie za nieznaną i L. Baldassa⁵⁷, przypisującego cały tryptyk według obecnej koncepcji Hubertowi (Jan miałby tylko pokryć powierzchnię pociągnięciami swego pędzla). Następnie należy wziąć pod uwagę tych autorów, którzy zauważają w tryptyku stylistyczną dychotomię. Do nich należy przede wszystkim Max Dvořák. Według niego studnia Baranka jest widziana w pół „lotu ptaka”, a łąka niebiańska jest ujmowana z różnych punktów widzenia; a co najważniejsze figury kłęczące obok fontanny uderzają wielkim archaizmem w ubiorach i fizjonomii. W rejonie procesji *Wyznawców* i *Panien* uderza po-

Ubrecht et Huberechte, sans aucun désignation de famille et que rien n'autorise, à priori, à regarder comme un seul et même personnage. Un quatrième document concerne un nommé Lubrecht van Heycke, dont on ignore la profession. Ces quatre documents se rapportent à des paiements, pourboires et droits d'issue, tous de l'espèce la plus insignifiante”. E. Rengers, dz. cyt., 21—22; Tenże, *Hubert van Eyck, personnage de légende*, Paris—Bruxelles 1933, 13.

⁵³ P. Coremans and A. Janssens, *Van Eyck. The Adoration of the Mystic Lamb*, Amsterdam 1948, fig. 209.

⁵⁴ Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 73.

⁵⁵ J. Białostocki, *Eyck*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. III, Warszawa 1963, 554—555.

⁵⁶ R. Genaille, dz. cyt., 217—222.

⁵⁷ L. Baldass, *Van Eyck*, London 1952, 29 n.

wietrzna perspektywa dalekiej panoramy, przypominająca obrazy Jana van Eycka, takie jak *Madonna kanclerza Rolin* i *Św. Barbara*. Według Dworáka przednia część *Adoracji*, jak: górne kwatery bez *Adama* i *Ewy*, zostały zapoczątkowane przez Huberta. Zdaniem Karola Tolnaya⁵⁸ i Hermana Beenkena⁵⁹ Hubert wykonał środkową część, Jan zaś chropowatą grunt, po którym podąża ludzkość (*Eremici*, *Pielgrzymi*, *Rycerze* i *Sędziowie*) na zielone pastwiska Zbawienia. Ważna jest opinia jeszcze E. Panofsky'ego, która nas jednak nie zadowala. Panofsky uważa *Tryptyk Gandawski* za składankę trzech prac Huberta, dokonaną i uzupełnioną (np. obraz *Adama* i *Ewy*) przez młodszego brata Jana. Za całość jednak odpowiada Jan, a nie autor trzech niedokończonych dzieł.

Jak więc można ustalić dzieje powstania *Tryptyku Gandawskiego* w sposób najbardziej zbliżony do prawdziwego przebiegu zdarzeń? Na podstawie skromnych przekazów źródłowych i analizy stylistycznej da się stwierdzić, że historię arcydzieła sztuki niderlandzkiej rozpoczyna w przybliżeniu rok 1425, kiedy to ławnicy miasta Gandawy zamówili u malarza Huberta⁶⁰ wymalowanie jednopiętrowego tryptyku, wysokiego przeszło półtora metra. Tryptyk ten miał być przeznaczony do kaplicy Sukiennic Gandawskich. Tematyką malowideł miała być adoracja Baranka, związana z czią Krwi Najświętszej, bardzo wówczas popularną we Flandrii. Ujęcie tematu zostało zaczerpnięte z jakiegoś *Komentarza* do Apokalipsy, lecz ławnicy wyrazili dodatkowo swe życzenie co do przedstawień adoratorów Baranka Bożego. Nie wiadomo, jaki był projekt rysunkowy Huberta (*taeffele*), za który magistrat gandawski zapłacił Hubertowi w roku 1425⁶¹. Hubert wprawdzie zaczął malowanie (ślady jego pędzla widać tylko w dolnej części *Adoracji*, gdzie malarz nawiązał do graficznych tradycji przeszłości z ich kosmopolitycznym linearyzmem dekoratywnym), lecz po roku zmarł (1426) zostawiając w pracowni rozpoczęte dzieło. Z masy spadkowej wykupił je bogaty kupiec gandawski Jodok Vyd, który zwrócił się do brata zmarłego Huberta, słynnego już

⁵⁸ Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle*, 20.

⁵⁹ H. Beenken, dz. cyt., 33 i 63—64.

⁶⁰ P. Post, *Pictor Hubertus Eyck*, 46.

⁶¹ „Da Hubert 1425 den Vorstehern des Stadt Gent zwei Entwürfe für ein Gemälde unterbreitete und 1426 eine Figur des heiligen Antonius mit anderen Teilen eines Altars in seiner Werkstätte hatte, muss man annehmen, dass er in dieser Zeit noch anderweitig in Anspruch genommen war und sich gar nicht unausgesetzt seinem Hauptwerk widmen konnte”. Ottomar Kerber, *Hubert Van Eyck. Die Verwandlung der mittelalterlicher in die neuzeitliche Gestaltung*, Frankfurt am Main 1937, 313; E. Panofsky przypuszcza, że zapłata z r. 1425 dotyczyła dolnej części *Ołtarza Gandawskiego*: „When we recall that one of the few documents referring to Hubert van Eyck is the record of a payment for two designs (bewerpen) which he had made for an altarpiece (taeffele) at the behest of the magistrates (»scepene«) in 1425, we are much tempted to identify these magistrates — who shortly after visited Huberts workshop and gave a gratuity to his apprentices — with specific group of dignataries symbolized by the Just Judges; and, therefore, to identify their »taeffele« with what is now lower storey of the Ghent altarpiece” (*Early...*, 217).

Jana, z prośbą o dalsze prowadzenie pracy malarskiej. Jan pozostający na różnych usługach u księcia Filipa Dobrego w Lille, nie mógł wcześniej zabrać się do wykonania zlecenia, jak dopiero po powrocie z Portugalii w r. 1429 i po przeniesieniu się do Brugii. W skromnym jednokondygnacyjnym tryptyku Jan van Eyck rozszerzył program ikonograficzny, radząc się zapewne jakiegoś teologa i dołączył górne piętro⁶². Podczas gdy Hubert wprowadził na dole tryptyku przedstawienia roślin swego północnego kraju, pod ręką Jana wyrastały drzewa i lasy okolic Morza Śródziemnego, oglądane przez niego w czasie podróży na południe. Jan z pewnością uszanował okruczki malarski swego starszego brata, „maior quo nemo repertus”, ale jak świadczy znakomity znawca niderlandzkiego malarstwa Max Friedländer, w tryptyku widoczna jest spójność dzieła i przynależność do jednej indywidualności twórczej. To zdanie podziela również J. Maurin Białostocka⁶³.

W r. 1433 Jodok Vyd, ówczesny burmistrz Gandawy, zapłacił Janowi van Eyckowi za przygotowany do jego rodowej kaplicy barwny pomnik teologicznej myśli.

III

ZARYS BIOGRAFII JANA VAN EYCKA⁶⁴

Dokładna data urodzenia Jana van Eycka nie jest nam znana. Ogólnie przypuszcza się, że malarz urodził się około r. 1390 w miejscowości Maaseyck, czyli Eyck-sur-Meuse, małym miasteczku w diecezji Liège. Od miejscowości urodzenia pochodzi używane przezeń nazwisko. Na naukę udał się — w co nie wątpimy — do miasta diecezjalnego Liège, gdzie swymi zdolnościami w dziedzinie sztuki zwrócił na siebie uwagę tamtejszego biskupa z domu Bawarsko-Hainaut, Jana, zwanego *Sans Merci* (Bez Miłosierdzia), który rządził diecezją nie przyjmując sakry. Książę-biskup wezwał na swój dwór Jana, uczynił go swym *valet de chambre*. Wnętrze katedry w Liège tak wielkie uczyniło wrażenie na Eycku, że malując jeden z młodzieńczych obrazów (nie datowany) przedstawił Matkę Boską na tle wspaniałej architektury katedralnej biskupiego miasta. Temat ten powtórzył umieszczając *Zwiastowanie Najśw. Maryi Panny*, tzw. waszyngtońskie, we wnętrzu romańsko-gotyckiej budowli kościelnej.

⁶² H. Beenken, dz. cyt., 33.

⁶³ Dz. cyt., 33.

⁶⁴ M. Conway, *The Van Eyck and Their Followers*, London 1921; K. Voll, *Die altniederländische Malerei von Jan Eyck bis Memling*, 2 Aufl., Leipzig 1923; F. Winkler, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland 1400—1600*, Berlin 1924; A. Ziloty, *La découverte de Jan van Eyck*, Paris 1947; L. van Pyuvelde, *The flemish primitives*, London 1949; H. W. Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach—Kassel 1956; F. Schneider, *Herzog Johann von Bayern. Erwählter Bischof von Lüttich und Staatsmann am Anfang des XV Jahrhunderts*, Berlin 1913, *Historische Studien*, z. 10; Jean Lejeun, *Les van Eyck peintres de Liège et sa Cathédrale*, Liège 1956.

W r. 1417 zmarł książę holenderski Wilhelm VI, brat biskupa z Liège. Jan Bawarski, który, jak wyżej wspomniano, nie posiadał sakry biskupiej, porzucił swą katedrę leodyjską, zajął terytorium swej bratanicy Jacqueline i wzgardziwszy godnością biskupa, ogłosił się księciem Holandii, Zelandii i Hainaut ze stolicą w Hadze. Osiągnąwszy nowe stanowisko nie zapomniał o Janie van Eycku i wezwał go do siebie, czyniąc swym dworzaniem. Dokumenty zapisały pobyt Jana w Hadze w latach 1422—1425.

Historycy sztuki na ogół godzą się z opinią, że malarz Jan, przebywając na książęcym dworze bawarsko-holenderskim otrzymał zaproszenie do wykonania niektórych miniatur w księdze *Godzinek ku czci Najświętszej Maryi Panny*, zwanej *Les Très Belles Heures de Notre Dame*, znajdującej się obecnie w Muzeum Miejskim w Turynie. *Godzinki* te były własnością księcia Jana Berry, brata króla francuskiego i księcia burgundzkiego, największego miłośnika iluminowanych ksiąg w końcu średniowiecza⁶⁵. Miniatury, przypisywane Janowi van Eyck, przedstawiają *Modlitwę księcia holenderskiego na brzegu morza* (herby Holandii, Bawarii i Hainaut), *Narodziny św. Jana Chrzciciela* i *Mszę żałobną* we wspaniałym wnętrzu kościelnym (herby Holandii i Hainaut)⁶⁶.

Dnia 15 I 1425 zmarł Jan Bawarski, książę Holandii. Sława Eycka jako malarza była tak wielka, że książę burgundzki Filip Dobry wkrótce powołał go na swój dwór. Zapiska źródłowa stwierdza, że już w połowie maja 1425 r. Jan przebywał w ośrodku władzy burgundzko-flandryjskiej, mieszczącej się w mieście Lille, jako *le peintre et valet de chambre*. Książę Filip wyznaczył mu 100 funtów rocznej pensji i zwolnił od obowiązku przynależenia do organizacji cechowej. Władca stale darzył artystę wielkimi względami, dodał do jego nazwiska *van*, to znaczy nobilitował go, gdyż — jak sam stwierdzał — był on człowiekiem według jego gustu, i poza tym nie znał nikogo większego w sztuce i wiedzy⁶⁷. Eyck naśladowując szlachtę przyjął personalne motto „Als ich kann” i w poczu-

⁶⁵ *Godzinki* te noszą w nauce nazwę mediolańsko-turyńskich, bo kodeks został podzielony: jedna część była przechowywana w Mediolanie, a druga w Turynie. Część turyńska spaliła się w czasie pożaru, ale zostały zachowane czarno-białe fotografie miniatur. Ze zbiorów książąt Trivulzio w Mediolanie tamtejsza część *Godzinek* została przeniesiona do Palazzo Madama w Turynie. Paul Durrieu, *Heures de Turin*, Paris 1902; G. Hulin de Loo, *Heures de Milan*, Bruxelles 1921; F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei*, Leipzig 1925; E. Lyna, *Les van Eyck et „Les Heures de Turin et de Milan”*, „Bulletin de Musées Royaux de Belgique”, IV, 1955 (Miscellanes Erwin Panofsky), 7—20.

⁶⁶ Pietro Summonte w r. 1524 podaje wiadomość o „gran maestro Johannes que prima fe a'arte d'illuminare libri, sive sit hodie loquimur Miniare”. Por. H. Benken, dz. cyt., 4; O. Kerber, *Hubert van Eyck*, 1957, *Książę na brzegu morza*, s. 85—109, *Narodziny św. Jana*, s. 164—177, *Msza żałobna*, s. 178—191. L. B. Philip, dz. cyt., 223—224, przyjmuje datę przed 1417 (Excursus I, *The Date of the „Eyckian Part” of the Turin — Milan Book of Heurs*).

⁶⁷ W. H. Weale, *Hubert and John Eyck, Their Life and Work*, London and New York 1908, p. XLII.

ciu swej wartości jako pierwszy z malarzy flamandzkich podpisywał obrazy swoim nazwiskiem.

W czasie pobytu w Lille Eyck ożenił się w niewiadomym terminie z Małgorzatą nieznanego nazwiska i miał z nią dziesięcioro dzieci. Chrześnym ojcem dwojga dzieci malarza był sam książę Filip Dobry, który za pierwszym i drugim razem ofiarował Eyckom, jako prezent chrzcielny sześć srebrnych talerzy. Jedna z córek artysty, Liwina, już po jego śmierci (1450) wstąpiła do klasztoru św. Agnieszki w Maaseyck.

Van Eyck należał do najbliższego otoczenia księcia Filipa Dobrego, w którego imieniu odbywał podróże z poufnymi zleceniami⁶⁸. Najważniejszym jego posłannictwem był udział w dwóch poselstwach na półwysep Iberyjski po narzeczoną dla księcia, najpierw Izabelę Hiszpańską (małżeństwo nie doszło do skutku), a potem po rękę Izabeli portugalskiej, córki króla Jana I. Eyck jeździł do Portugalii przy boku arystokraty Baudouin de Lannoy, któremu wykonał portret z białą laską dworskiej godności szambelana w rękę i orderem Złotego Runa na szyi⁶⁹. W Lizbonie artysta wymalował portret infantki, który się nie zachował. We-sele Filipa Dobrego z Izabelą odbyło się w styczniu 1430 r. Eyck wyjechał do Brugii, łącząc obowiązki dworskiego malarza z normalną pracą miejskiego mistrza. Głównym jego zadaniem było malowanie *Tryptyku Gandawskiego*. W grudniu (8—11) 1431 odwiedził Brugię legat papieski Mikołaj Albergati, kardynał św. Krzyża Jerozolimskiego w Rzymie. Był to człowiek wielkiej wiedzy i wzorowego życia, zręczny i szczęśliwy dyplomata Kurii rzymskiej. On przygotowywał pokój w Arras (1435) i jako wysłannik papieski do królów Francji, Anglii i księcia Burgundii przyczynił się w wielkiej mierze do ukończenia wojny stuletniej. Pracownia malarska van Eycka, którą odwiedzał książę Filip i magistrat miasta cieszyła się wielką sławą, dlatego i sam legat pragnął ją oglądać. W czasie krótkiego pobytu kardynała malarz zdążył tylko nakreślić srebrnym ołówkiem szkic jego portretu. Rysunek ów, na którym Eyck zapisał sobie kolory, jest przechowywany w Kupferstichkabinett w Dreźnie. Z tego szkicu wykonał Jan w późniejszym czasie portret kardynała, znajdujący się obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu⁷⁰.

Zdecydowany już na stałe osiedlić się w Brugii, Jan van Eyck kupił w r. 1431 dom „Z kamiennym frontem”, w którym założył swój warsztat malarski, sławny w całej zachodniej i środkowej Europie.

⁶⁸ W r. 1428 odwiedził Jan van Eyck Anglię, a być może jeździł również do Włoch, gdzie poznał tamtejszą sztukę z autopsji.

⁶⁹ Bardzo jest prawdopodobne, że na portrecie Baldwina Lannoy order Złotego Runa był domalowany później, po odnaczeniu szambelana w końcu r. 1431.

⁷⁰ H. Beenken, dz. cyt., 52; E. Panofsky, *Early...*, 200; A. Dohmann, dz. cyt., 33; Millard Meiss, *Nicholas Albergati and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits*, „The Burlington Magazine”, XCIV (1952), 137—141.

Przeżywszy zaledwie pięćdziesiąty rok swego życia, zmarł Jan w Brugii, a przyjaciel z kolegiaty św. Donacjana, kanonik van der Paele złożył jego prochy w swoim kościele.

PROBLÈMES D'IDÉAL DANS L'OEUVRE DES FRÈRES VAN EYCK
L'ADORATION DE L'AGNEAU

RÉSUMÉ

Le triptyque, l'Adoration de l'Agneau, qui se trouve dans la chapelle st Jean de l'église st Bavon à Gand, est une des plus grandes réussites de l'art européen, tant par la maîtrise de la forme, un réalisme peu ordinaire à cette époque, que par sa profonde pensée théologique. C'est un poème pictural qui parle du Salut de l'humanité.

A l'extérieur du triptyque on voit l'attente du salut, représentée par les prophètes de l'Ancien Testament et les Sibylles, ainsi que la scène de l'Annonciation qui parle de l'incarnation du Fils de Dieu. Lorsqu'on ouvre les volets du retable, on aperçoit une prairie céleste en fleurs au milieu de laquelle l'Agneau Mystique se dresse sur un autel. Du sang coule de son flanc dans un calice placé sur une table (mensa), symbolisant le salut. Des processions composées de patriarches, d'apôtres, de saints adaptés et de jeunes filles, se dirigent vers l'Agneau. Sur les carreaux des volets s'avancent des ermites, des pèlerins, des chevaliers et des juges équitables. Le tableau de l'Adoration de l'Agneau est basé sur les textes de l'Apocalypse et la liturgie de la fête de la Toussaint. La thématique est également liée au culte du Sang du Seigneur, dont le sanctuaire national se trouve à Bruges où le triptyque a été exécuté. Juste au-dessus de la partie inférieure du retable, le Pantocrateur est assis sur un trône et, à côté de lui, la Sainte Vierge et st Jean-Baptiste. C'est cependant l'un des derniers du groupe Deesis dans l'art de l'Europe occidentale. Sur les autres carreaux, il y a des anges qui chantent et qui jouent des instruments, et tout au bord de ce rang, Adam et Eve, dont le Christ est le descendant. Figurent aussi sur le triptyque les patrons de l'église cathédrale, st Jean-Baptiste et st Jean l'Évangéliste, ainsi que les portraits des fondateurs — Jodoc Vyd et sa femme Isabelle Borluut. C'est Jean Eyck qui a exécuté l'oeuvre. Sur le cadre est inscrit le nom de son frère aîné, Hubert, mais comme il mourut peu après que fut commencé le tableau, sa participation à l'oeuvre n'a été qu'infime.