

AGNIESZKA MADEJ

Lublin

NARRACJA W MALARSTWIE POLSKIM
DRUGIEJ POŁOWY XV WIEKU
NA PRZYKŁADZIE TRYPTYKU DOMINIKAŃSKIEGO*

I. POJĘCIE NARRACJI WIZUALNEJ

1. Narracja – termin teorii literatury

W większości języków europejskich termin „narracja” zachował nie tylko łaciński rdzeń *narratio* (od *narro, narrare* – opowiadać, zdawać sprawę, przynosić wiadomość)¹, ale i podstawowe znaczenie tego źródłosłowu – opowiada-

* Artykuł ten jest skrótem pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem Pani dr hab. Urszuli Mazurczak. Ograniczona ilość miejsca wpłynęła na decyzję całkowitego opuszczenia rozdziałów omawiających Tryptyk Dominikański jako przedmiot badań i analizę narracji jego kwater jako całego cyklu. Analiza pojedynczych przedstawień zaprezentowana została w wyborze, na reprezentatywnych dla cyklu pasyjnego i maryjnego przykładach. Syntetyczna część została znacznie skrócona i ograniczona w przykładach do uwzględnionych w analizie kwater. Okrojona została również partia przypisów.

Chciałabym złożyć serdeczne podziękowania za udzieloną mi w trakcie pisania pracy wszechstronną pomoc przede wszystkim Promotorce, a także Pani dr hab. Elżbiecie Wolickiej, której cenne rady i wskazówki prowadziły mnie przez zagadnienia związane z teorią narracji. Dziękuję za życzliwość, zrozumienie i pomoc Ojcom Dominikanom z klasztoru w Krakowie, a zwłaszcza Ojcu Konserwatorowi Adamowi Studzińskiemu, oraz Dyrekcji i Pracownikom Muzeum Narodowego w Krakowie – zwłaszcza zaś Panu dr. Franciszkowi Stolotowi. Za wykonanie zdjęć Tryptyku dziękuję Panu Maciejowi J. Szymczakowi.

¹ *The Oxford Dictionary of English Etymology*, ed. by C. T. Onions with the assistance of G.W.S. Friedrichsen and R. W. Burchfield, Oxford 1976 (repr. 1966¹), s. 603; *Słownik łacińsko-polski*, wg słownika H. Mengego i H. Kopii oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1982¹³, s. 320; por. ang. *narration, narrative*, franc. *narration*, niem. *Narration* (lub *Erzählung*). Anglo-łacińskie *narratio* (od XII w.) i angielskie *narrative* (od w. XVI) występowały najczęściej w użyciu prawni-

nie. Rozumiana jako relacja o zdarzeniach, narracja przeciwstawiana była z jednej strony bezpośredniej, dramatycznej prezentacji², z drugiej zaś – opisowi, zainteresowanemu raczej rejestracją stanów rzeczy niż przebiegu wypadków³. Wreszcie narracja jako wypowiedź przeciwstawiana jest konstruowanej przez nią historii lub fabule⁴. Definicja narracji oparta na ostatniej z wymienionych opozycji dominuje we współczesnych poetykach, gdzie pojęciem tym określa się przede wszystkim charakterystyczny dla gatunków epickich typ wypowiedzi podmiotu literackiego – w tym przypadku narratora. W takim ujęciu narracja jest to „wypowiedź monologowa prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym”, przedstawiająca uczestniczące w nich postacie, a także tło wydarzeń i środowisko działających postaci⁵. Kształtując świat przedstawiony w utworze, narracja może posługiwać się zarówno opowiadaniem, ujmującym przede wszystkim jego aspekt dynamiczny, jak i opisem, ujmującym przede wszystkim postacie i tło. W obu przypadkach może być wykorzystana mowa narratora lub przytoczenie wypowiedzi postaci, a narracja (co nie zawsze pokrywa się z powyższym podziałem) może przybierać formę relacji albo prezentacji⁶. Powszechnie przyjmowane typologie narracji opierają się głównie na typologii narratora. Jest to w teorii literatury kategoria bardziej niż sama narracja podstawowa i daje większe możliwości stworzenia drobiazgowych klasyfikacji. Charakterystyka narratora obejmuje zwykle dwa zasadnicze momenty:

1^o jego stosunek do świata przedstawionego utworu (m.in. przyjęty w narracji punkt widzenia, dystans wobec postaci i zdarzeń, zakres wiedzy o świecie przedstawionym);

czym – genezą pojęcia było zatem retoryczne *narratio* (gr. *prothesis*) jako część mowy (sądowej, politycznej) przedstawiająca dokładny, ale też jasny i klarowny opis faktów, które są podstawą dowodzenia (*argumentatio*).

² Np. A r y s t o t e l e s, *Poetyka*, III, 19-25 i V, 10-11 (przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989², s. 9 i 18); H o r a c y, *Ars poetica*, 179 (Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 2, tłum. O. Jurewicz, Wrocław 1988, s. 438); por. T. T o d o r o v, *Kategorie opowiadania literackiego*, PL, 1968, z. 4, s. 293-325, tu: s. 316-318.

³ Opowiadanie (gr. *diegema*, łac. *narratio*) było wśród ćwiczeń retorycznych (*progymnasmata*) tematem odrębnym od opisu (gr. *ekfrazis*, łac. *descriptio*), często wyraźnie mu przeciwstawianym (K o r o l k o, s. 140-149, zwłaszcza s. 142 i 145). Przykłady z zakresu retoryki bizantyjskiej podaje H. Maguire (*Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, s. 22 nn.).

⁴ Por. R. B a r t h e s, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, PL, 1968, z. 4, s. 327-359, zwłaszcza s. 349-354.

⁵ J. S ł a w i ń s k i, *Narracja*, STL, s. 258; A. K u l a w i k, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 419-422.

⁶ Tamże. T o d o r o v, dz. cyt., s. 316-318; S. C h a t m a n, *O teorii opowiadania*, PL, 1984, z. 4, s. 199-222, zwłaszcza s. 216-217.

2^o stopień jego widoczności w strukturze utworu (m.in. „gramatyczna jawność «ja» opowiadającego, pojawienie się w narracji powiadomień o okolicznościach towarzyszących faktowi opowiadania, obecność bezpośrednich zwrotów do czytelnika [...], formułowanie przez narratora ocen i komentarzy odnoszących się do świata postaci lub skierowanych poza rzeczywistość literacką”)⁷.

Najczęściej stosowane w klasyfikacji narracji kryteria odnoszące się do narratora to: osoba gramatyczna (narracja *a u t o r s k a* – trzecioosobowa, i narracja *p a m i ę t n i k a r s k a* – pierwszoosobowa) oraz stopień wszechwiedzy narratora (narracja *a u k t o r i a l n a* i narracja *p e r s o n a l n a*; zależnie od rodzaju narracji narrator – odpowiednio – albo nie uczestniczy w świecie przedstawionym i zachowuje wobec niego dystans, pozwalający mu interpretować go, oceniać i wprowadzać informacje przekraczające zakres wiedzy bohaterów, albo też pokazuje świat przedstawiony tak, jak jawi się on w świadomości jednego lub wielu bohaterów)⁸. Warto może wspomnieć również o rezygnującym z wyżej wymienionych kategorii (jako niewystarczających) podziale na narratora *u k s z t a ł t o w a n e g o d r a m a t y c z n i e* i narratora *n i e u k s z t a ł t o w a n e g o d r a m a t y c z n i e*⁹. Pierwszy z nich może być obserwatorem lub aktywnym uczestnikiem zdarzeń (mniej lub bardziej świadomym swej, jako narratora, roli). Ponadto możliwe jest określenie różnych rodzajów dystansu: czasowego, przestrzennego, moralnego, intelektualnego, estetycznego (i może jeszcze innych) między narratorem a autorem wpisanym dzieła, postacią i czytelnikiem (wirtualnym) oraz między autorem wpisanym a czytelnikiem i postacią.

Inaczej nieco określa narrację strukturalistycznie zorientowana poetyka, prowadząca badania nad rozpoznaniem struktury narracji. Jej celem jest opracowanie gramatyki świata przedstawionego dzieła literackiego, którą można również rozumieć jako paradygmat narracji. Aby opisać i sklasyfikować nieskończenie wiele opowiadań, przyjęty został hipotetyczny model narracji, który przy założeniu homologii między zdaniem a wypowiedzią przyjął za wzór model ję-

⁷ J. S ł a w i ń s k i, *Narrator*, STL, s. 259.

⁸ Zob. przypis 5; M. G ł o w i ń s k i, *Narracja auktorialna*, STL, s. 258-259; F. S t a n z e l, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, PL, 1970, z. 4.

⁹ W. C. B o o t h, *Rodzaje narracji*, PL, 1971, z. 1, s. 229-244; w ujęciu tego autora narrator ukształtowany dramatycznie (*dramatized*) to narrator ukształtowany na tyle wszechstronnie, że staje się żywą postacią (niezależnie od formy osoby gramatycznej, w której jest prowadzona narracja) – „[...] często [...] nie jest [on] wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni, którzy choć na pozór spełniają tylko swe role powieściowe, mają w istocie zakomunikować słuchaczom to, co powinni wiedzieć” (tamże, s. 232), np. Bóg w Księdze Hioba, posłańcy donoszący o przepowiedniach wyroczni, chór w tragedii antycznej czy „przyjaciel, który ma rację”, gdy bohater zdaje się nie słyszeć jego przestrogi.

zykoznawczy¹⁰. „Narratologia” (jak nazywa się czasem tę dziedzinę badań) czyni przedmiotem swej uwagi przede wszystkim akcję, starając się wyodrębnić jej elementarne jednostki oraz reguły ich łączenia. Narracja w tym ujęciu jest formą treści, sztuką gospodarowania w opowiadaniu elementami świata przedstawionego i stosunkami między nimi, łączenia sfunkcjonalizowanych „zdań narracyjnych” w sekwencje¹¹.

Aby podsumować tę z konieczności krótką i uproszczoną prezentację funkcjonowania pojęcia narracji w teorii literatury, podkreślę jeszcze raz kilka jej najistotniejszych momentów. Na strukturę narracji składają się z jednej strony elementy struktury wypowiedzi określające sytuację komunikacyjną dzieła (zwaną w tym wypadku sytuacją narracyjną), z drugiej zaś struktura (kompozycja) świata przedstawionego, którego organizacja czasowa, przestrzenna i przebieg akcji zależą od zastosowanych „chwytów” konstrukcyjno-narracyjnych. Ponieważ przyjęta „strategia narracyjna” decyduje o najwyższych piętach znaczeniowych utworu, analiza form narracyjnych dyscyplinuje proces dochodzenia do istotnej treści dzieła i pozwala wskazać na jego wartości artystyczne.

2. Pojęcie „narracji” w nauce o sztuce

2. 1. Przymiotnikowe użycie terminu

Zanim historia sztuki podjęła problem „narracji wizualnej”, przyjęła do swego słownika pojęcie „obraz narracyjny”, najogólniej rozumiane jako „obraz ilustrujący jakąś historię” (w znaczeniu, jakie utrwaliła Albertiańska teoria *storii*)¹². Termin ten stosowany w odniesieniu do sztuki średniowiecznej wspie-

¹⁰ B a r t h e s, dz. cyt., s. 329-331.

¹¹ K u l a w i k, dz. cyt., s. 332-335; A. J. G r e i m a s, *Gramatyka narracyjna i analiza typów mowy*, [w:] E. L e a c h, A. J. G r e i m a s, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989, s. 99-189.

¹² Określenie to najczęściej było i jest stosowane w odniesieniu do przedstawień cyklicznych, takich jak np. reliefy kolumny Trajana, iluminacje kodeksów – np. *Wiener Genesis* (hg. von W. Ritter von Hartel und F. Wickhoff, Wien 1895, ostatnio: K. C l a u s b e r g, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt a.M. 1984), cykle w malarstwie monumentalnym (np. A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, *Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały Konferencji Naukowej Instytutu Historii Sztuki*, pod red. tejże, Poznań 1977, s. 137-149); również bezsporne miano narracyjnych otrzymują zazwyczaj „malowane kroniki” weneckie XV i XVI w. (P. F. B r o w n, *Painting and History in Renaissance Venice*, AH, 7(1984), No 3, s. 263-294), cykle Hogharta czy XIX-wiecznej Hudson River School (J. G r a h a m, *Ut pictura poesis*, [w:] *Dictionary of the History of the Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. Ph. P. Wiener, vol. IV, New York 1973, s. 465-476) i inne.

rał się na autorytecie źródeł sięgających pierwszych wieków chrześcijaństwa, w których odnaleźć można podstawowe rozróżnienie między *historiai* a *symbola* i *characteres* (na Wschodzie)¹³ oraz między *historiae* a *imagines* (na Zachodzie)¹⁴. Obraz przedstawiający „historię” – obok obrazu-wizerunku Boga lub świętego – to najczęściej występujące *topoi* w pismach teologów podejmujących kwestię obrazów na przestrzeni całego średniowiecza. Odzwierciedlają one dwie podstawowe drogi wiodące do uzasadnienia obecności i roli obrazu w kościele oraz kulcie chrześcijańskim, a tym samym podstawowe koncepcje rozumienia obrazu¹⁵. Podział ten pozostaje wobec tego podstawowy także dla dzisiejszych historyków sztuki, jednakże ograniczając się do kryteriów przedmiotu (tematu) i funkcji, nie był w stanie powiedzieć wszystkiego o obydwu klasach obrazów. Pojawiła się potrzeba przeprowadzenia bardziej szczegółowych klasyfikacji oraz zdefiniowania zjawisk artystycznych nie wpisujących się jednoznacznie w tak ogólnie zarysowany schemat o teologicznej genezie. Warto przypomnieć w tym miejscu uczynioną przez Erwina Panofsky’ego próbę bliższego określenia pojęć takich, jak „sceniczne przedstawienie historyczne”, „reprezentacyjne przedstawienie kultowe” i „przedstawienie dewocyjne”¹⁶: „Przedstawienie historyczne swe motywy łączy w bardziej czy mniej momentalną, w każdym zaś razie ograniczoną określonym odcinkiem czasu akcją [...]. [Jego – A. M.] elementy są tak nierozzerwalnie ze sobą związane, że możemy je odbierać tylko jako widzowie, oddzieleni od treści dzieła sztuki nieprzebytą przepaścią. [...] Przedstawienie reprezentacyjne przedkłada nam swe elementy w beczasowym i duchowo nie dającym się przeniknąć trwaniu [...] są [one – A. M.] tak dalece pozbawione uwarunkowanej czasowo formy subiektywnego przeżycia, że widz czuje się zepchnięty do roli tylko i jedynie czciciela i oddzielony od przedmiotu swego rozważania nie dającą się wyrównać różnicą poziomą. [...] Przedstawienie dewocyjne różni się od tych dwóch form podobnie jak np. liryka różni się z jednej strony od epiki i dramatu, z drugiej natomiast – od poezji liturgicznej” –

¹³ J. K o l l w i t z, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung*, [w:] W. S c h ö n e e a., *Das Gottesbild im Abendland*, Witten–Berlin 1959² s. 60.

¹⁴ Odpowiedź papieża Hadriana I udzielona Karolowi Wielkiemu: J.-P. M i g n e, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris 1844-1894, 98, s. 1285 C-1286 B – na podstawie: R i n g b o m, s. 11.

¹⁵ B e l t i n g 1990, zwłaszcza s. 19-20 oraz 164 nn.; tamże – doskonały wybór spośród obszernej bibliografii poświęconej problematyce *imagineis* i kontrowersji wokół obrazów we wczesnym Kościele.

¹⁶ E. P a n o f s k y, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, [w:] t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95-121, tu zwłaszcza s. 96-97 (wersja oryg. ukazała się w: *Festschrift für Max J. Friedlander zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, s. 261-308).

i ma na celu stworzenie widzowi możliwości kontemplacyjnego pograżenia się w treści przedstawienia. W centrum uwagi Panofsky'ego znajdował się obraz dewocyjny, ale by sprecyzować to pojęcie, zaproponował on również dla pozostałych rodzajów przedstawień definicje ujmujące jednocześnie cechy formalne i treściowe oraz rodzaj komunikacji z widzem¹⁷. Definicja Panofsky'ego wskazuje na zespół właściwości określających „obraz narracyjny”, czyli posiadający cechę „narracyjności”, rozumianą jako pewna wartość bezwzględna, zgodna w zasadzie z nowożytnymi normami estetycznymi. Jednak konfrontacja pojawiającego się w pismach średniowiecznych teologów terminu „historia” – wskazującego na temat przedstawienia – i terminu „sceniczne przedstawienie historyczne” – precyzującego również sposób jego ujęcia, o silnym wewnętrznym zespoleniu elementów budujących określoną temporalnie, niezależną od widza akcję – wyznacza skalę możliwości dla przedstawień narracyjnych. Następne pytania, jakie należałoby sobie zadać, dotyczą nie rozumianej jako cecha „narracyjności”, ale „narracji” – sposobów i środków, jakimi posługują się sztuki plastyczne, by w obrębie specyfiki własnego medium skonstruować przekaz narracyjny – opowiadanie o zdarzeniach.

2. 2. Teoria narracji

Podstawowym problemem, jaki postawili sobie teoretycy narracji obrazowej, była możliwość pojawienia się jej w medium wizualnym, a więc również zasadność zastosowania terminu w odniesieniu do sztuk plastycznych. „Narracja” rozumiana jako „relacja lub rekonstrukcja przebiegu zdarzeń” pozostawała w konflikcie z obrazem rozumianym jako medium zasadniczo statyczne, atemporalne, porządkujące swoje elementy w przestrzeni, ale nie w czasie, i dysponujące co najwyżej jednym „zamrożonym” momentem historii. Wyjaśnianie zasad funkcjonowania narracji wizualnej i obrona prawomocności stosowania tego pojęcia przebiegało na kilka różnych sposobów:

a) poprzez odwołanie się do możliwości samego medium i określenie możliwości przekazu wizualnego w dziedzinie narracji – co korzystając ze zdobyczy psychologii percepcji zrobił E. H. Gombrich;

b) poprzez wskazanie na doktrynę „pokrewieństwa sztuk”, która przez całe wieki normowała twórczość artystyczną w kulturze europejskiej;

¹⁷ Na temat krytyki definicji Panofsky'ego i dyskusji wokół pojęć *Andachtsbild* oraz „obraz dewocyjny” zob. R i n g b o m, s. 53-57. Cytowana wyżej praca Beltinga (*Bild und Kult*) jest propozycją nowej syntezy w oparciu o kategorię „obrazu”, której przywrócona zostaje nadrzędna wartość.

c) poprzez uzasadnienie stosowania w badaniach nad sztuką terminów i metod języko- i literaturoznawstwa zgodnie z ogólną teorią znaku.

Ernst H. Gombrich – z tym właśnie nazwiskiem należałoby wiązać określenie narracji wizualnej jako sposobu przedstawiania zdarzeń, zależnego od obowiązującej w danej kulturze koncepcji sztuki stylu. Może się on wahać od konceptualnej, piktograficznej czytelności formy, związanej zazwyczaj z przekazami symbolicznymi, do dążenia do wywoływania sugestii obiektywnej naoczności, ewokacji zdarzenia w jego przebiegu, wraz z towarzyszącym mu ruchem i zmianą¹⁸. Gombrich, uczony o niezwykle szerokich horyzontach, szukający inspiracji w różnych dziedzinach nauk, nie tylko humanistycznych, podejmował w swych pracach problemy o podstawowym znaczeniu dla rozwoju badań nad narracją wizualną. Należy do nich zagadnienie obrazu jako środka „niewerbalnej komunikacji” i związane z nim kwestie przedstawiania w malarstwie czasu, ruchu przedmiotów i postaci, gestu oraz sposobów sugerowania akcji, a także problemy dotyczące odczytania i właściwej interpretacji tych jakości¹⁹.

Historia doktryny pokrewieństwa sztuk – myślenie o malarstwie w kategoriach literackich jest w kulturze europejskiej głęboko zakorzenione. Doskonale ilustrują ten problem dzieje toposu *Ut pictura poesis...* i doktryny pokrewieństwa sztuk²⁰. Słynne porównanie Horacego i Symonidesa z Keos²¹ odbyły tryumfalny marsz najpierw przez liczne nowożytne traktaty o sztuce, potem przez pisma historyków doktryn artystycznych. Problematyce narracji wizualnej najbliższe są opracowania śledzące poglądy na zadania i możliwości malarstwa w dziedzinie przedstawiania *historii*. Podstawowe jest tu pojęcie

¹⁸ E. H. G o m b r i c h, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, zwłaszcza s. 130-146, 152-155, 189-209 (wyd. ang. *Art and Illusion*, New York 1960).

¹⁹ T e n ż e, *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes”, 27(1964), s. 293-306; t e n ż e, *Ritualized Gesture and Expression in Art*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, Series B: „Biological Sciences”, nr 772, t. 251, 1966; t e n ż e, *Action and Expression in Western Art*, [w:] *Non-verbal Communication*, ed. by R. A. Hinde, Cambridge 1972, s. 373-395. Por. C. G o t t l i e b, *Movement in Painting*, „The Journal in Aesthetics and Art Criticism”, 17(1958).

²⁰ Pełna bibliografia prac związanych z problemem „ut pictura...” zamieszczona została w „The Bulletin of Bibliography”, Oct.-Dec. 1971. Spośród najważniejszych wymienić można: Renssalaer W. L e e, „*Ut pictura poesis*”. *The Humanistic Theory of Painting*, AB, 22(1940), s. 197-269; M. P r a z, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981 (Princeton 1970); bardzo syntetycznie – G r a h a m, dz. cyt.; H. M a r k i e w i c z, *Ut pictura poesis. Dzieje toposu i problemu*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155-183.

²¹ Oczywiście odpowiednio: „ut pictura...” z *Listu do Pizonów* i „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”, cyt. przez Plutarcha (*De gloria Atheniensium*, 3).

storia, oznaczające taką aranżację przedstawionego tematu, w której każda postać przyjmuje porównywalną do scenicznej rolę i odgrywa ją możliwie przekonująco, prowadząc widza ku zobrazowanej *historii* poprzez własne reakcje i stany uczuciowe. Sformułowane zostało ono jako norma estetyczna już w pierwszym nowożytnym traktacie o malarstwie²². Od tej pory wiele z nich (np. Leonarda, Lomazza, Le Bruna) zawiera rozdziały, w których opisywane i analizowane są zewnętrzne symptomy emocji czy „pasji”, takie jak gest i ekspresja fizjonomiczna²³. Prześledzić można na gruncie humanistycznej teorii sztuki również ewolucję poglądów na „mowę zależną” w obrazie, jak zrobił to S. Ringbom²⁴. Teren eksploracji dla uczonych omawianego kierunku ogranicza się w głównej mierze do ery nowożytnej. Koncepcja związków literatury i obrazu nie była obca pisarzom średniowiecznym²⁵, ale główny ciężar rozważań spoczywa tu na problematyce teologicznej, brak jest natomiast właściwej (*explicit*) teorii sztuk plastycznych. Wieki średnie zachowały natomiast dziedzictwo antycznych retoryk i poetyk. Na podstawie studium retoryki bizantyjskiej H. Maguire starał się wykazać, jak struktury retoryczne porządkowały przedstawienia narracyjne w sztuce i literaturze²⁶.

„Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuk” – idea pokrewieństwa sztuk, wyrosła z koncepcji mimetycznej, przeżywała kryzys w XVIII w., gdy niestrudzenie dotąd powtarzane formuły przestały wystarczać teoretykom, pierwszym estetykom, krytykom, psychologom, zaczęto zwracać baczniejszą uwagę na

²² K. P a t z, *Zum Begriff der „historia” in L. B. Albertis „De pictura”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 49(1986), Nr 3, s. 269-287; H. B e l t i n g, *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. 1985, s. 7 oraz rozdz. 5: „Die Theorie der Bilderzählung in L. B. Albertis Lehrbuch der Malerei”, s. 31-36; M. B a x a n d a l l, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, s. 121 nn.

²³ L. O. L a r s s o n, *Der Maler als Erzähler. Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns*, [w:] V. K a p p (Hrsg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, s. 173-189; zob. również przypis 19.

²⁴ S. R i n g b o m, *Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes”, 52(1989), s. 34-51.

²⁵ Koncepcja obrazu jako „pisma dla nieumiejących czytać” sformułowana przez Grzegorza Wielkiego i powtarzana przez późniejszych pisarzy (m.in. przez Walafrida Strabona, Sicardusa, Honoriusza z Autun, Wilhelma Durandusa, Alberta Wielkiego) – G r a h a m, dz. cyt., s. 466; W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1989⁴, s. 99-100 i 137. Znana i powtarzana była również sama formuła „ut pictura...” (M a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 157).

²⁶ M a g u i r e, dz. cyt.; t e n Ź e, *The Art of Comparing in Byzantium*. AB 52(1988), No 1, s. 88-103; a także G. O s t u n i, *Messaggio scritto e messaggio figurato: una premessa*, [w:] XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten, II. 4 Teil, Wien 1982, s. 157-165.

istotne różnice między malarstwem a poezją, obrazem a językiem²⁷. Natomiast w nowym kształcie zaowocowała ona na gruncie współczesnej metodologii nauk humanistycznych²⁸. Dla teorii narracji wizualnej najistotniejsze są prace autorów wykorzystujących elementy analizy strukturalnej i semiotyki²⁹. Należący do tego nurtu M. Schapiro analizując różne typy ilustracji tekstu narracyjnego, doszedł do wniosków podobnych jak Gombrich, wskazując na opozycję między „tematem stanu” a „tematem akcji”, za których symboliczne formy uznać można spolaryzowane wartości ujęcia frontального (odpowiednik „ja” z jego komplementarnym „ty” w mowie) i ujęcia profilowego (odpowiednik narracji prowadzonej w trzeciej osobie)³⁰.

W pracach przedstawiciela szkoły z Tartu, Borysa Uspienskiego³¹, pojęcie „narracja” wyraźnie zmienia charakter. Zacięra się „gatunkowe” ograniczenie terminu do przedstawień ukazujących zdarzenia, gdyż narracja oznacza dla niego „proces budowy każdego semantycznie powiązanego ciągu znaków” – określanego przez Uspienskiego jako „tekst”³². Podstawową kategorią, jaką proponuje do badania struktury tak rozumianego tekstu, jest „punkt widzenia”, ujmowany przede wszystkim od strony wartości przestrzennych i czasowych. Zarówno przestrzeń, jak i czas stwarzają liczne możliwości usytuowań, zmian, połączeń i inne kombinacje punktów widzenia. Autor zwraca uwagę na rozróżnienie wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia, a także analizuje problem ram i tła jako elementów „peryferyjnych” obrazu, które mogą być ujęte w odmiennym systemie artystycznym.

²⁷ Zob. przypis 20.

²⁸ M. Poprzęcka (*Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986), szczegółowo omawia prace dotyczące następujących zagadnień: porównawcze badania sztuki i literatury (s. 16-26), podział na sztuki przestrzenne i czasowe (s. 26-34) oraz „sztuka a język” (s. 34-45).

²⁹ Por. tamże; J. Białostocki, *Obraz i znak*, [w:] t e n ż e, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 81-102; W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, zwłaszcza I: „Funkcjonowanie systemów znakowych a badania nad narracją wizualną”, s. 7-29.

³⁰ M. Schapiro, *Words & Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustration of Text*, The Hague-Paris 1973.

³¹ B. Uspienski, *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form*, Urbino 1973; t e n ż e, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 181-212 (wersja oryg. ukazała się w: *Recherches sur les systemes signifiants*, Haga 1973).

³² T e n ż e, *Strukturalna wspólnota*, s. 181.

3. Narracja jako przedmiot badań i kategoria badawcza

Przedstawione wyżej stanowiska badawcze dalekie są jeszcze od uzgodnienia, a rosnąca liczba prac dotyczących narracji³³ budzi często wiele emocji i kontrowersji³⁴. Spotykają się one jednak także z coraz powszechniejszą aprobatą zawartych w nich koncepcji i metod badawczych. Prace omówione w tym rozdziale za punkt wyjścia obierają nie analizę pojęcia narracji, ale analizę dzieła sztuki, do którego interpretacji kategoria ta wydaje się adekwatna i płodna badawczo³⁵.

W dotychczasowych badaniach nad narracją wizualną można wyróżnić dwa podstawowe kierunki: a) słowo i obraz oraz b) narracja niezależna.

3.1. Słowo i obraz

Większość prac wpisuje się w rozleglejszą dziedzinę badań prowadzonych pod hasłem „słowo i obraz” (lub „tekst i obraz”, „literatura i sztuki plastyczne”). Porównawcze badania sztuk słowa i sztuk wizualnych prowadzone są obecnie pod wieloma różnymi aspektami: teorii percepcji, semiotyki, teorii komunikacji i innymi. Literatura jest ogromna i nie ma możliwości przedstawienia jej tutaj w sposób wyczerpujący. Zainteresowanie relacjami słowa i obrazu zrodziło się wśród historyków sztuki wraz z podjęciem badań nad ikonografią. Zwłaszcza iluminacje rękopisów, poprzez swój bezpośredni związek z tekstem, pobudzały do poszukiwań w tej dziedzinie. Pierwsze ważne próby ujęcia problematyki związku słowa i obrazu w ilustracji narracyjnej pochodzą od Franza Wickhoffa, autora pracy o *Genesis* wiedeńskiej³⁶. Autorem klasycznych sfor-

³³ Odbyło się kilka konferencji naukowych poświęconych problematyce narracji wizualnej: H. J. K a n t o r, G. H a n f m a n n [i in.], *Narration in Ancient Art: A Symposium*, „American Journal of Archeology”, 61(1957); *Medieval Iconography and Narrative: A Symposium*, ed. by F. G. Andersen, Odense 1980; *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Proceedings of the Symposium*, ed. by H. Kessler and M. S. Simpson („Studies in History of Art” 16(1985), Symposium Series IV).

³⁴ Por. liczne recenzje i omówienia książki H. Beltinga i D. Eichberger. *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983 – ich zestaw przytacza A. S. Labuda (*Jan van Eyck realista i narrator*, „Artium Quaestiones”, 5(1991), s. 6).

³⁵ Linia podziału między „teorią” a „praktyką” nie zawsze przebiega wyraźnie, gdyż w obu grupach opracowań muszą współdziałać założenia teoretyczne i konfrontacja ich z dziełami sztuki.

³⁶ Zob. przypis 12. Wśród wczesnych prac podejmujących problem ilustracji narracyjnej można wymienić: M. D v o ř á k, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” 22(1901), s. 35-126; E. L a n g l o i s, *Les Manuscrits des Roman de la Rose*, Paris 1910; A. K u h n, *Die Illustration des Rosenromans*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen...”, 31(1912).

mułowań tematu jest także Kurt Weitzmann³⁷. Problematyce „słowa i obrazu” poświęcono od tamtej pory liczne sympozja i wydawnictwa zbiorowe³⁸. Stanowi ona przedmiot połączonego programu studiów uniwersytetów Erlangen i Lampeter³⁹. Ukazują się również czasopisma poświęcone wyłącznie temu problemowi, różniące się zakresem i metodą badań, takie jak „Representations” (Los Angeles), „Word and Image” (Londyn), „Emblematica” (Nowy Jork). Poszczególne analizy porównawcze wychodzą bądź od dzieła sztuki, które odnoszone jest do związanych z nim źródeł⁴⁰, bądź od tekstu, który był, często wielokrotnie, ilustrowany⁴¹. Ostatnio cała grupa badaczy zajmujących się omawianym zagadnieniem stara się porównać strukturę wyobrażeń malarskich ze strukturą średniowiecznych tekstów, przede wszystkim narracyjnych. Można wymienić wśród nich Henry’ego Maguire’a, Michaela Camille’a, Herberta Kesslera, Cynthię Hahn⁴². Problem związków słowa i obrazu nie jest obcy również polskiej historii sztuki. Wśród prac zajmujących się ilustracją narracyjną warto przypomnieć dokonane przez Alicję Karłowską-Kamzową zestawienia ze źródłami hagiograficznymi ilustracji lubińskiego kodeksu z *Legendą obrazową o świętej Jadwidze*⁴³. Ostatnio zajął się podobną problematyką, ale w od-

³⁷ K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study in the Origin and Method of Textillustration*, Princeton, N. J., 1946 oraz artykuły tegoż autora zebrane w *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1980.

³⁸ Na temat konferencji naukowych, które odbyły się pod hasłem „słowo i obraz” – Słowo wstępne wydawców w: *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, ed. by K. J. Holtgen, P. M. Daly, W. Lottes, Erlangen-Nürnberg 1988, s. 5-7; *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Ch. Meier und U. Ruberg, Wiesbaden 1980; *Text and Image*, ed. D. W. Burchmore, New York 1986; por. też przypis 33.

³⁹ *Word and Visual Imagination*.

⁴⁰ Znakomitym przykładem jest artykuł A. S. Labudy *Wort und Bild im späten Mittelalter am Beispiel des Breslauer Barbara-Altars (1447)* („Artibus et Historiae”, 5(1984), nr 9, s. 23-57).

⁴¹ Klasycznym przykładem jest cytowana już praca M. Schapiro. Warto wymienić również: Ch. Meier, *Zum Verhältnis von Text und Illustration im überlieferten Werk Hildegard von Bingen*, [w:] *Hildegard von Bingen 1179-1979. Festschrift zum 800 Todestag der Heiligen*, Mainz 1979, s. 159-169.

⁴² Maguire, dz. cyt.; Camille, *The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination*, „Word and Image”, 1(1985), s. 133-148; tenże, *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, AH, 8(1985), s. 26-49; Kessler, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, [w:] *Pictorial Narrative*, s. 75-91; Hahn, *Purification Sacred Action, and the Vision of God: Viewing Medieval Narrative*, „Word and Image”, 5(1989), s. 71-84; także, *Picturing the Text: Narrative in the „Live” of the Saints*, AH, 13(1990), s. 1-33.

⁴³ A. Karłowska-Kamzowa, *Kodeks lubiński z legendą obrazową o św. Jadwidze*, [w:] także, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I Brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV-XVIII w.*, Opole 1970, s. 14-34.

niesieniu do malarstwa tablicowego, wybitny polski mediewista Adam S. Labuda, badający relację słowa i obrazu w późnym średniowieczu na przykładzie wrocławskiego *Ołtarza Świętej Barbary*⁴⁴.

3.2. Narracja niezależna

Drugim sposobem badania narracji wizualnej jest analizowanie jej jako zjawiska autonomicznego, zawartego w samym obrazie. Narracja „niezależna” rozumiana jest jako wewnętrzna logika przedstawienia, która kreuje obraz zdarzeń w obrębie środków właściwych medium wizualnemu. Punktem wyjścia w badaniu tak rozumianej narracji jest analiza form, które decydują o narracyjnym charakterze przedstawienia. Porównanie z tekstem może wówczas stanowić punkt dojścia i pozwala ostatecznie określić zakres i charakter inwencji twórcy dzieła w realizacji tematu o genezie „literackiej”. W sztuce średniowiecznej Europy, nierozdzielnie związanej ze słowem, można zaobserwować dążenie do coraz pełniejszej i coraz bardziej samodzielnej, jeśli chodzi o dobór środków, wizualizacji tekstu⁴⁵. „Narracyjność” obrazu coraz silniej wiąże się nie tylko z przedstawionym tematem, ale i ze sposobem jego ukazania. Motorem ewolucji jest nie tyle sama sztuka z jej wewnętrznymi przemianami, ile przemiany w duchowości i, co się z tym łączy, w sposobie odczytywania Biblii i zawartej w niej historii. Jako na moment decydujący dla ukształtowania się „nowej”, zmierzającej wprost ku formom nowożytnym narracji można wskazać na przełom XIII i XIV stulecia, z charakterystycznym dla niego rozwojem duchowości zakonów żebrzących i sztuki kręgu Giottońskiego⁴⁶. W plastyce wyraźnie dochodzi wówczas do głosu nowa ambicja – nie tylko opowiedzieć, co się wydarzyło, ale też pokazać, jak się to odbyło. Aby pozwolić na empiryczną weryfikację zdarzenia, sztuka kieruje się ku efektom przestrzennym i szuka sposobów wyrażania jego psychologicznej interpretacji poprzez *actio* postaci – postawę, gest i mimikę⁴⁷. Ostateczne konsekwencje z tego przełomu wyciągnięte włoskie *quattrocento*, a nie pozostanie w tyle również sztuka Niderlandów. Szczególną pozycję zapewnia Italii ujęcie nowożytnej narracji w system reguł zaczerpniętych z retoryki. Kreowanie *historii* za pomocą środków właściwych malarstwu urasta odtąd do rangi sztuki, porównywalnej pod względem autorytetu ze sztukami słowa⁴⁸. Pojawienie się w późnym średniowieczu auto-

⁴⁴ Labuda, dz. cyt.

⁴⁵ Schapiro, dz. cyt., passim.

⁴⁶ Belting, *Historia and Allegory*, s. 151-168, tu: s. 151-152.

⁴⁷ Tamże, s. 152 n.

⁴⁸ Ostatnio H. Belting podkreślił doniosłość przejścia od pojęcia „obrazu” (*eikon, imago*) do

nomicznej narracji wizualnej, która obraz zdarzeń buduje poprzez artystyczne uporządkowanie i wewnętrzne powiązanie elementów świata przedstawionego, uprawnia do podjęcia badań nad nią bez odwoływania się do tekstu. Narracja jest niezależna w tym sensie, że korzystając z inspiracji tekstu, posługuje się sobie tylko właściwymi środkami, aby uzyskać pożądany efekt. Tekst alegoryczny może zostać zilustrowany w sposób narracyjny lub odwrotnie⁴⁹ – obraz jako medium zyskuje wewnętrzną autonomię.

Dotychczas brak jest pełnego opracowania problemów związanych z narracją niezależną, zarówno jeśli chodzi o syntetyczne przedstawienie „dziejów” narracji w ciągu całego średniowiecza⁵⁰ oraz w sztuce różnych ośrodków, jak i pod względem ostatecznych rozstrzygnięć w dziedzinie analizy narracyjnej. Elementy takiej analizy pojawiają się w opracowaniach związanych z tradycyjnym podejściem do ikonografii lub stylu⁵¹, trudno byłoby je jednak tutaj prześledzić. Duże znaczenie mają prace Sixtena Ringboma, który zajął się m.in. problemem szczególnego zabiegu narracyjnego w XV-wiecznym malarstwie dewocyjnym, jakim jest *close-up* – „zbliżenie”, „narracja półpostaciowa” (*half-length narrative*)⁵². Genezy tego typu przedstawień upatruje autor w przekształceniu statycznych, reprezentacyjnych ikon poprzez wprowadzenie dodatkowych osób. Aby uzasadnić swoje stanowisko, przeprowadza wiele celnych analiz narracyjnej aranżacji zdarzeń⁵³, jednak praca w swym zasadniczym zrębie poświęcona jest historii określonych typów obrazowych⁵⁴. Problem konfliktu, jaki u progu nowożytności zarysował się między „ikoną” (rozumianą szeroko,

pojęcia „sztuki”, normowanej w swych jakościach przez zespół sformułowanych *expressis verbis* zasad estetycznych; staje się ono według niego podstawowym kryterium odróżniającym dwie epoki, które nazywa w związku z tym *epoką obrazu* (*Ara des Bildes*) i *epoką sztuki* (*Ara der Kunst*) (B e l t i n g 1990, zwłaszcza s. 9 n., 523 n).

⁴⁹ B e l t i n g, *Historia and Allegory*, passim.

⁵⁰ To samo dotyczy również innych epok.

⁵¹ Np. Z. M a ś l i Ń s k a - N o w a k o w a, *Tryptyk z Łagiewnik*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 45, „Prace z Historii Sztuki”, z. 1, 1962, s. 31-50, tu s. 42 – wprowadza dwa pojęcia – typy „reprezentacyjny” i „narracyjny” – dla uporządkowania i typologii scen Koronacji Maryi (2. poł. XIV w.), przy czym kryterium podziału opiera się na cechach samego przedstawienia, nie zaś na pisanych źródłach teologicznych.

⁵² R i n g b o m. Warto również wspomnieć o uczynionej przez tegoż autora próbie klasyfikacji spotykanych w późnośredniowiecznej sztuce konwencji przedstawiania „mowy zależnej” i „mowy niezależnej” w przedstawieniach cyklicznych oraz kontynuacyjnych (*Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art*, [w:] *Medieval Iconography*, s. 38-69).

⁵³ R i n g b o m, np. s. 72-74, 78-79 – autor analizuje ruch postaci, gest, kontakt wzrokowy, stopień zaangażowania w akcję, a także znaczenie otoczenia postaci, kompozycji.

⁵⁴ Punktem wyjścia jest dla Ringboma stworzona przez Panofsky’ego formalno-treściowa definicja typu (zob. P a n o f s k y, dz. cyt.).

jako obraz kultowy) a „narracją”, zbliżającą się do kanonicznej, Albertiańskiej formy, podejmował w swoich pracach również Hans Belting, kontynuując m.in. wątek rozpoczęty przez Ringboma⁵⁵. Liczne analizy form narracyjnych pojawiają się we wspólnej pracy Beltinga i Dagmar Eichberger poświęconej narracji w twórczości Jana van Eycka⁵⁶. Także w ostatniej, monumentalnej publikacji, *Bild und Kult*, Belting jest stale wyczulony na problem „narracyjności” i „narracji”, ale w ramach wyznaczonych tematem pracy ogranicza się do obecności i roli elementów narracyjnych w ikonie⁵⁷.

W podjętej tutaj próbie analizy narracji „niezależnej” na przykładzie jednego z najbardziej znanych dzieł późnośredniowiecznej sztuki polskiej – Tryptyku Dominikańskiego⁵⁸ – punktem wyjścia jest sam obraz. Sposób przeprowadzenia tej analizy opiera się zarówno na ustaleniach płynących z przedstawionych ujęć teoretycznych, jak i na sugestiach zawartych w analizach narracji dokonywanych przez wybitnych historyków sztuki. Starano się również wykorzystać inspiracje płynące z badań literaturoznawczych, jednak tylko w zakresie, w jakim wydawały się one adekwatne i płodne badawczo w odniesieniu do sztuk plastycznych. Narracja cyklu obrazowego, jaki tworzy zachowany zespół kwater Tryptyku, posługuje się elipsą – na podstawie zestawionych epizodów-„wycinków” fabuły widz musi zrekonstruować pewną ciągłość. Właściwa, „wewnętrzna” narracja rozgrywa się zatem w obrębie pojedynczego przedstawienia i polega na akcentowaniu *przebiegu* ukazanego zdarzenia i stwarzaniu sugestii, że przedstawiona konfiguracja postaci i przedmiotów jest fragmentem określonej akcji. Analityczny opis poszczególnych kwater ma na celu wydobycie form, które składają się na ten efekt. Podstawową rolę w analizie odgrywa kategoria *zdarzenia*, którego zasadniczym elementem jest działanie przedstawionych postaci w obrębie pewnej przestrzeni. Przedmiotem analitycznego opisu jest więc przede wszystkim postawa, gest i mimika, za których pomocą postać odgrywa swoją „rolę” w akcji. Określenie narracyjnych jakości swego świata kreowanego przez dzieło nie jest jednak możliwe bez uwzględnienia licznych składających się na końcowy efekt przedstawienia elementów, takich jak kompozycja, barwa, światło czy modelunek.

⁵⁵ B e l t i n g, dz. cyt.

⁵⁶ Zob. przypis 34.

⁵⁷ B e l t i n g 1990, zwłaszcza rozdz.: „«Beseelte Malerei», Poesie und Rhetorik in «neuartigen Ikonen» des 11. und 12. Jahrhunderts”, s. 292-330; „Norm und Freiheit: italienische Ikonen im Zeitalter der Kommunen”, s. 39 n.; „Der Dialog mit dem Bild. Die Ara des Privatbildes am Ausgang des Mittelalters”, s. 457 n.

⁵⁸ Bibliografia dotycząca Tryptyku Dominikańskiego: G a d o m s k i, s. 124-128; zob. s. 19, 36, 48, 54, 56, 113.

Druga część pracy ma na celu zebranie spostrzeżeń i wniosków, jakie wyłoniły się w toku analizy. Wprowadzone do syntezy pojęcia i definicje pochodzące z traktatu Albertiego tworzą jej ogólną ramę i służą zaakcentowaniu podobieństw oraz różnic między narracją nowożytną a narracją późnośredniowiecznego Tryptyku. Szczegóły klasyfikacji dostosowane są jednak do badanego przedmiotu i wykraczają poza retoryczne kategorie wczesnej teorii sztuki.

Analiza narracji i płynące jej wnioski są w stanie, według głębokiego przekonania autorki, uzupełnić i na nowo oświetlić dotychczasowe badania nad stylem i ikonografią dzieła. Pozwala też spojrzeć na Tryptyk Dominikański jako na dzieło powstałe w epoce „przejściowej”, związanej z kryzysem dawnych form obrazu i oporem przed wprowadzeniem nowych. Określenie narracji „niezależnej” stanowi również punkt wyjścia do dalszych badań, przede wszystkim nad związkiem ze źródłami literackimi (nie znanymi jak dotąd) oraz z miejscem obrazu ołtarzowego w praktyce liturgicznej.

II. ANALIZA NARRACJI WYBRANYCH KWATER TRYPTYKU DOMINIKAŃSKIEGO

ECCE HOMO⁵⁹

Jedynym elementem organizującym przestrzeń przedstawienia są schody i brama wiodące do pałacu Piłata, o strukturze zbliżonej do kamiennego, gotyckiego tronu. Tworzą one w samym centrum kompozycji wyróżnione, ale i wyizolowane miejsce, które nadaje szczególne znaczenie pojawiającej się w takim kontekście postaci Chrystusa.

Chrystus stoi frontalnie i nieruchomo; głowę w cierniowej koronie trzyma lekko pochyloną. Jego wzrok nie nawiązuje kontaktu z innymi postaciami; ręce skrzyżowane są na łonie. Idealizacji poddane zostały zarówno rysy twarzy (wraz z malującym się na niej wyrazem bólu), jak i modelunek nagiego ciała. Złoty nimb i biała liturgiczna szata, narzucona na ramiona, a u stóp układająca się

⁵⁹ Na temat ikonografii scen cyklu pasyjnego zob.: A. L e g n e r, *Ecce Homo*, LCik, I, szp. 557-561; C. S c h w e i c h e r, *Grablegung Christi*, LCik, II, szp. 192-196; G. S c h i l l e r, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II: *Die Passion Jesu Christi*, Gutersloh 1968, s. 84-86, 181-185; J. M a r r o w, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979; H. B e l t i n g, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981; F r a n c k o w i a k, s. 69-70, 74.

w dekoracyjne fałdy, uzupełniają wizerunek. Kolor i forma płaszcza oraz niezwykła architektura schodów-tronu (wraz z dopełniającymi ją elementami bardziej znakowej rzeczywistości) wyraźnie wskazują na treści wykraczające poza rekonstrukcję empirycznie unaocznionego przebiegu wypadków⁶⁰. Prowadzą do powstania napięcia związanego z obecnością symbolu, które zatrzymuje narrację na przedmiocie kontemplacji i teologicznej interpretacji.

Spoza pleców Chrystusa wychyla się głowa, której twardo modelowane rysy, zmarszczone brwi i otwarte, wykrzywione usta składają się na brutalną maskę oprawcy, silnie skonstrastowaną z pięknym obliczem Ofiary. Mężczyzna ukazuje ponad lewym ramieniem Jezusa wewnętrzną stronę otwartej dłoni, kierując ten gest wprost do widza⁶¹. Postać ta, prezentując cierpienie Zbawiciela i zapowiedź Jego chwały jako przedmiot medytacji, pośredniczy między Chrystusem a widzem, jednocześnie zaś łączy bierną i wyizolowaną postać Jezusa z historyczną akcją.

Po obu stronach schodów-tronu toczy się dysputa. Przejmuje ona ciężar narracji, ale podporządkowana jest kompozycyjnie swemu przedmiotowi, który rozdziela głównych interlokutorów i „rozrywa” dialogowy kontakt między nimi. Główni partnerzy rozmowy – Piłat i stojący na wprost niego mężczyzna – ukazani są w pełnej postaci. Do rozmowy przyłączają się także mężczyźni widoczni tylko fragmentarycznie po lewej stronie obrazu. Te cztery osoby cechuje indywidualizacja w charakterystyce rysów twarzy i stroju, nie posuwająca się, co prawda, do portretowości, ale kreująca odmienne typy. Mimika i gesty są urozmaicone, swobodne i naturalne, bez obaw poddane zacierającym „piktograficzną czytelność” skrótom i przesłonięciom. Pewną stylizację gestu, która nadaje mu elegancję, odnieść można do *decorum* w „porządku życia”⁶². Zachowanie wyższego modusu w gestykulacji i mimice, podobnie jak bogaty strój, wskazuje na miejsce zajmowane przez te osoby w hierarchii społecznej.

Piłat stoi tuż przy balustradzie schodów, odstawiona lewa noga nadaje jego postawie pewną dynamikę. W prawej dłoni trzyma banderolę z napisem *Ecce Homo*, a otwarte usta sugerują, że wypowiada te słowa. Gest lewej ręki, zgiętej w łokciu i otwartą dłonią zwróconej w stronę Chrystusa, wskazuje na Jezusa,

⁶⁰ J. Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 81.

⁶¹ Por. gest powitania w sztuce antycznej: N e u m a n n, s. 41-48. Na temat przejęcia tego (i innych gestów) przez sztukę średniowieczną – G. B i e d e r m a n n, *Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter*, „Pantheon”, 45(1987), s. 21-27.

⁶² Na temat *decorum* w średniowiecznych przedstawieniach narracyjnych pisał ostatnio L. Jacobus (*Gesture and decorum in early 14-century Italian art*, [w:] *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991*, ed. by F. Ames-Lewis, A. Bednarek, London 1992, s. 24-34), a także autorzy innych studiów z tego tomu.



1. *Ecce Homo*

a zarazem służy nawiązaniu dialogu. Mężczyzna w analogiczny sposób stojący po drugiej stronie schodów również wykonuje gest dialogu, „rykoszetem” niejako trafiający w postać Chrystusa. Podobną wymowę ma pewna dwuznaczność w układzie twarzy i ruchu źrenicy obu partnerów, która pozwala nawiązywać im kontakt, wskazując równocześnie na przedmiot rozmowy.

Poza plecami Piłata i jego interlokutorów przedstawione zostały trzy odmienne scharakteryzowane postacie. Ich fragmentarycznie widoczne twarze-maski, wykrzywione w krzyku i poddane deformującym skrótom, są wyobrażeniem rozjuszonego tłumu, zepchniętym na margines kompozycji, do roli emocjonalnego i historycznego tła sceny. Banderola z napisem *Crucifige eum*⁶³, unosząca się ponad grupą po lewej stronie obrazu, może się odnosić zarówno do jednego z przedstawicieli „tłumu”, jak i do „Arcykapłanów i członków Wysokiej Rady”⁶⁴ – treść ich słów jest ta sama, jedynie sposób wypowiedzenia inny.

Zhierarchizowanie kompozycji i przedstawionej przestrzeni służy wydobyciu treści teologicznej i zawartości uczuciowej zdarzenia, nie zaś odtworzeniu jego prawdopodobnego przebiegu. Postać Chrystusa, nie zaangażowana wewnętrznie w akcję, łącząca cechy Męża Boleści i ujęć majestatycznych⁶⁵, prezentowana jest widzowi przez osobę pośredniczącą jako przedmiot kontemplacji. Oprawca stojący za Chrystusem zdaje się powtarzać słowa Piłata, kierując je do widza, a architektura tronu łączy wydzieloną przestrzeń Jezusa z przestrzenią widza, oddzielając ją jednocześnie od przestrzeni pozostałych postaci. Temu niemal ahistorycznemu, naładowanemu symboliką przedstawieniu podporządkowane są elementy budujące historyczną akcję. Centralne usytuowanie schodów-tronu rozrywa spójną narrację dialogu, wydobywając na plan pierwszy jego funkcję wskazywania na Jezusa, z którą współgra zresztą statyczność postaw i uroczystość gestów interlokutorów. Dialog Piłata z arcykapłanami i starszymi wyznacza pewien historyczny moment akcji, ale to, co mogłoby ją zdynamizować i dopełnić – tłum emocjonalnie reagujący na zdarzenie – jest ze względu na umowność ujęcia i podrzędność kompozycyjną jedynie elementem tła. Złote tło, pozbawione asocjacji przestrzennych i czasowych, oraz maswerkowy baldachim podkreślają ahistoryczny charakter sceny.

⁶³ Obecnie napis jest nieczytelny. F. Kopera i J. Kwiatkowski w 1929 r. (p. 2, 4, s. 26) zidentyfikowali go jako *tolle-cruci-fige-eum*.

⁶⁴ Łk 23, 13.

⁶⁵ Gadomski (s. 50) widzi tu przedstawienie *Chrystusa Bolesnego*, które zdaje się zapowiadać „wyjście” jego postaci ze sceny historycznej. Na temat połączenia przedstawień *Mąż Boleści* i *Salvator Mundi* – E. P a n o f s k y, *Jean Hey's „Ecce Homo”*, „Musees Royaux des Beaux-Arts, Bulletin”, 5(1956), s. 95 n., tu zwłaszcza s. 112; zob. R i n g b o m, s. 142-147 (*The Man of Sorrows – Ecce Homo*).

ZŁOŻENIE DO GROBU

Kompozycję sceny organizuje ażurowa architektura grobu Chrystusa oraz same postacie. Dynamicznym, tworzącym akcję ośrodkiem zdarzenia są czynności trzech mężczyzn składających Ciało Zbawiciela do grobu. Ich ruchy są celowe i w pełni oddane działaniu, a poważne, nieruchome twarze sugerują wewnętrzne na nim skupienie. Postacie Józefa z Arymatei i Nikodema umieszczone zostały na pierwszym planie, po obu stronach centralnie usytuowanego grobowca. Józef poprzez przerzucony wokół szyi – jak stuła – pas płótna ujmuje nogi Chrystusa. Ciężar zmusza go do pochylenia całej sylwetki i przyklęknięcia na jedno kolano. Nikodem, również z dłońmi owiniętymi płótnem, w podobnej, lecz nieco bardziej wyprostowanej postawie, zbliża się, by pomóc św. Janowi, który stojąc wewnątrz grobu, podtrzymuje Jezusa za ramiona. Ustawione profilem i ugięte pod ciężarem sylwetki, sugestywnie oddające ruch, potwierdzają przynależność postaci Józefa i Nikodema do akcji. Jednak ich pozy są jednocześnie postawami hołdu składanego Ciału Zbawiciela. Świadczą o tym zwłaszcza uniesione w górę twarze i fakt, że w przypadku Nikodema jego pozycja w znacznie mniejszym stopniu umotywowana jest wykonywaną czynnością. Układ długich, obszernych płaszczy wydaje się kompromisem między podaniem go logice ruchu a ukryciem szczegółów tegoż ruchu w dekoracyjnym układzie fałdów. Białe płótno, poprzez które mężczyźni dotykają Jezusa, tworzy wokół Niego ramę stylizowanych draperii i wprowadza symboliczne napięcie. Jeszcze silniej sygnalizuje obecność symbolu niezwykła architektura przedsionka grobu o wyglądzie gotyckiego cyborium⁶⁶.

Ciało Chrystusa poddaje się biernie działaniu mężczyzn, reagując na nie naturalnym, logicznym układem. Z otworu grobowca wyłania się jedynie popiersie Jezusa. Nogi, owinięte całunem, widoczne są w silnym skręcie i tylko do kolan. Za to górna połowa ciała, znajdująca się w geometrycznym środku kwatery, zdaje się wychylać w stronę widza (zwłaszcza okolona nimbem, opadająca na ramiona głowa)⁶⁷. Pośmiertne zeszywnienie rysów oddane zostało pogrubionym, schematyzującym konturem, jednak twarz pozostaje wyidealizowana.

Spoza głowy Chrystusa wyłania się fragment twarzy św. Jana. Ściągnięte brwi i zmrużone oczy składają się na wyraz bólu, wzrok nie kontaktuje się z nikim, ale mimo to ta zwrócona w stronę widza twarz pośredniczy między nim

⁶⁶ K ę b ł o w s k i, dz. cyt., s. 81.

⁶⁷ Znaczenie ujęcia popiersiowego jako ustalonego typu ikonowego i formy o określonym oddziaływaniu – R i n g b o m, zwłaszcza s. 39 nn.; B e l t i n g, *Giovanni Bellini Pietà...*(p. i 22), passim; B e l t i n g, 1990, passim, zwłaszcza s. 393 n., 411, 480, 526.

a obrazem martwego Zbawiciela. Na drugim planie, po obu stronach grobu, stoją niewiasty: Matka Jezusa i trzy inne Marie. Ich sylwetki przedstawione są jedynie fragmentarycznie i nie zdradzają żadnych oznak ruchu. Maryja ukazana jest jako Matka Boska Bolesna, okryta żałobnym welonem, o zapłakany obliczu i bezradnie opuszczonych dłoniach. Maria Magdalena wyróżniona jest wspanialszą suknią i lżejszym nakryciem głowy, ale jej twarz nie różni się od twarzy pozostałych kobiet, których zmarszczone lekko czoła, przymrużone powieki i nieco opuszczone kąciki ust muszą wystarczyć jako wyraz bólu. Powtarzalność rysów i ich wyrazu oraz jednostajny rytm wyprostowanych sylwetek nadają uczuciowej odpowiedzi niewiast na zdarzenie jednolity ton, a całość kompozycji – nastrój ciszy i skupienia. Marie, których obecność przy złożeniu Chrystusa do grobu jest uzasadniona przekazem ewangelicznym, pełnią rolę chóru – jego reakcja (a zwłaszcza próba nawiązania kontaktu między dwiema z nich) komentuje dla widza charakter akcji⁶⁸, nie rozrywając przy tym spójności obrazowego opowiadania i nie prowadząc do jego uzewnętrznienia.

Ruch, gest i mimika postaci składają się na konsekwentny pod względem temporalnym, spójny wewnętrznie obraz akcji. Jednak złote niebo, umowność stosunków przestrzennych i pejzażu odbierają zdarzeniu realny wymiar. Również w sam wątek narracyjny, w świat postaci odgrywających określone role (tłumaczące się historią i wewnętrzną logiką przedstawienia) wkrada się ambiwalencja gestów i charakterystyki przedmiotów, odsłaniająca ich wymiar symboliczny. Scena staje się obrazem ponadczasowej adoracji umęczonego Ciała Zbawiciela, którego ofiara jest wciąż odnawiana w sakramencie Eucharystii. Sylwetki Nikodema i Józefa zastygają w formie ceremonialnego pokłonu. Nieruchome, wyprostowane postacie kobiet dostojnie asystują tej scenie, nie zakłócając nadmiarem gestykulacji i wyrażającej ból mimiki podniosłego nastroju. Święty Jan prezentuje Ciało Chrystusa widzowi, a jego twarz mówi patrzącemu o dokonanej Ofierze.

Uwaga wszystkich postaci koncentruje się na Osobie martwego Chrystusa, ujętej w świetlistą, misterną ramę śnieżnobiałych draperii oraz smukłej, bladoróżowej struktury architektonicznej. Przejmująca naturalność układu Ciała Jezusa sprawia, że jest to rzeczywiście „ciało”, a nie jego piktograficzny znak. Jest ono jednak przemienione poprzez niezwykłość charakterystyki i otoczenia. Niezwykłość ta polega m.in. na pojawieniu się z wielką intensywnością wartości piękna. Przenika ono całą kompozycję, doskonale zrównoważoną pod względem geometrii form i koloru, i zdaje się koncentrować na twarzy Chrystusa. Dopiero na tle tego piękna, którego typ współtworzy solenną atmosferę sceny, pojawiają się wartości symboliczne i metaforyczne. Na trzecim miejscu, znajduje się

⁶⁸ G o m b r i c h, *Action and Expression* (p. 1, 19), s. 382-384 (*The chorus effect*).



2. *Złożenie do Grobu*

narracyjna aranżacja zdarzenia. Harmonijne połączenie tych wartości decyduje o artyzmie przedstawienia.

BOŻE NARODZENIE⁶⁹

Sceneria, w której rozgrywa się wydarzenie, została asymetrycznie podzielona na kilka odrębnych planów i miejsc. Rozbudowanej przestrzeni brak jednak spójności i konsekwencji. Większą część pola obrazu zajmuje sumarycznie przedstawiona architektura stajenki. Jej dwuspadowy dach wspiera się na parze porfirowych kolumn; zawieszona na poprzecznej belce czerwona kotara jest odsunięta i założona za kolumnę. W ścianach bocznych przebite są duże, sklepienie okna – przez jedno z nich zagląda do wnętrza pasterz składający hołd Dzieciątku. Na kapitelach kolumn i łączącej je belce klęczą adorujące anioły. W głębi pejzażu, który piętrzy się wysoko na prawym skraju pola obrazu (nie ujętym ramą portalu stajenki), rozgrywa się scena *Zwiastowania pasterzom*.

We wnętrzu stajenki, dokładnie na osi kompozycji, klęczy Maryja, a na rąbku Jej płaszcz leży Dzieciątko. Maryja plecy ma wyprostowane, jedynie głowę pochyla ku Synowi i zwróciwszy ku Niemu spojrzenie, składa dłonie w modlitewnym geście. Jej twarz jest wyidealizowana i bardzo subtelnie modelowana, ale „słodycz” rysów musi zastąpić nieobecny wyraz emocjonalny. Klimat uczuciowy buduje raczej solenność postawy (którą podkreśla obszerny, szeroko rozłożony na ziemi płaszcz), łagodne pochylenie głowy o starannie ułożonych puklach włosów oraz gładki, złoty nimb, rozjaśniający zarówno oblicze Maryi, jak i wnętrze stajenki. Fragment obrazu z postacią Dzieciątka uległ poważnemu uszkodzeniu, ale na podstawie reprodukcji archiwalnych można stwierdzić, że Jezus patrzył na Matkę i wznosił ku Niej dłoń w geście błogosławieństwa. Wół i osioł, które pochylają się nad Narodzonym, ukazane zostały w sposób bardzo umowny, schematyczny i fragmentaryczny, co upodabnia je raczej do heraldycznych figur niż do żywych istot, mogących stanowić anegdotalne rozwinięcie sceny.

W stajence rozgrywa się główne zdarzenie przedstawienia. Buduje je dialogowa sytuacja między Matką a Dzieckiem, utrzymana w podniosłym nastroju, jaki tworzy uroczysta, nieruchoma postawa Maryi i ceremonialny gest Jezusa. Z atmosferą tą współgra przejrzysta, syntetyczna, zaskakująco przestrzenna architektura i zawarty w jej formach (wsparta na kolumnach *aedicula*, odsłonię-

⁶⁹ Ikonografia scen cyklu maryjnego: G. Schiller (p. 59), I, szp. 69-99, 127-134; P. Wilhelm (red.), *Geburt Christi*, LCik, II, szp. 86-120; C. Schweicher, G. Jaszai, *Flucht nach Ägypten*, LCik, II, szp. 43-50; H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala 1924; Frankowiak, s. 57-59, 61.



3. *Boże Narodzenie*

ta kotara) symboliczny komentarz. Sylwetki zwierząt, dzięki swej umowności, nie mogą zakłócić „wysokiej tonacji” tej części przedstawienia.

Prócz ramy architektonicznej – komentarza symbolicznego, który oddala wydarzenie od jego historycznego wymiaru, zostało ono ujęte w drugą „ramę” – komentarz narracyjny, wyjątkowo w skali Tryptyku rozbudowany⁷⁰. Tworzy go dwufazowy wątek pasterzy oraz motyw adorujących aniołów.

W głębi obrazu rozgrywa się wcześniejsza scena wątku pasterskiego – *Zwiastowanie pasterzom*. Ich reakcja na przekazaną wiadomość jest wyraźna i czytelną – obaj wznoszą głowy ku górze, w stronę zwiastującego anioła; pasterz w ciemnoniebieskiej szacie czyni gest powitania, zaś drugi, opierając prawą dłoń na lasce, wskazuje w kierunku stajenki. Anioł trzyma w lewej dłoni banderole, na którą wskazuje retorycznym, uroczystym gestem, spoglądając przy tym w kierunku stajenki. Jego postać zajmuje w polu obrazu pozycję, która sytuuje ją z jednej strony w obrębie sceny pasterskiej, z drugiej – wśród adorujących aniołów, od których odróżnia go większy rozmiar oraz frontalne i półpostaciowe ujęcie sylwetki. W konsekwencji treść posłania przeznaczona jest w większym stopniu dla widza niż dla pasterzy, z którymi anioł nie nawiązuje bezpośrednio, wzrokowego kontaktu, a jego umiejscowienie w przestrzeni także nie jest zgodne z taką funkcją. Opisany epizod spójny jest zatem tylko w obrębie postaci pasterzy, wraz z uzupełniającym motywem zwierząt. Pasterze, którzy spoza kolumny obserwują wnętrze stajenki, odziani są w szaty odpowiadające barwą ubiorowi postaci w głębi obrazu. Skłania to do identyfikowania ich jako tych samych osób, które w obrębie jednej przestrzeni ukazane zostały w różnych fazach zdarzenia. Jeden z pasterzy, obejmując prawą ręką kolumnę, wychyla się z drugiej strony i czyni w stronę Jezusa nieśmiały gest powitania. Drugi natomiast, który nie wypuszczając z dłoni laski przyklęknął za kolumną, kieruje wzrok poza przestrzeń obrazu. Tak skomponowany duet pośredniczy między widzem a sceną we wnętrzu stajenki, przy czym z jednej strony podkreśla jej wymiar historyczny, z drugiej zaś wprowadza płaszczyznę odbioru emocjonalnego. Wątek pasterski związany jest z odtworzeniem przebiegu wydarzenia i

⁷⁰ Problem ramy: M. S c h a p i r o, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośniki znaków obrazowych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 11(1967), nr 1, s. 101-119, tu zwłaszcza s. 101-106. Pisał on m.in.: „rama jest raczej częścią przestrzeni widza; służy do odkrywania i wskazywania obserwatorowi obrazu [...] Obraz oprawiony w ramę jest bardziej sformalizowany, zamknięty w sobie, posiadający swój własny świat”. Uspienski (*Strukturalna wspólnota*, zwłaszcza s. 192 nn.) podkreśla, że ramy (rozumiane także jako specyficzne formy kompozycji) organizują obraz i nadają mu symboliczną wartość znaczeniową; ramy oznaczają również przejście od „zewnątrznego” do „wewnętrznego” punktu widzenia. W funkcji tak rozumianych ram występują właśnie charakterystyczne dla sztuki średniowiecznej budynki widziane w „przekroju”, ukazujące jednocześnie swoją stronę zewnętrzną i wewnętrzną.

anegdotycznym rozbudowaniem narracji. Świadczy o tym charakterystyka postaci i sposobu ich działania – żywa, wyrazista postawa, gest i mimika oraz swobodny strój nie są skrepowane zasadą *decorum* i tworzą konfiguracje wyraźnie nacechowane temporalnie.

Cztery anioły, które przyklekły na dachu stajenki i ze złożonymi dłońmi składają hołd Narodzonemu oraz Jego Matce, także pełnią rolę pośredników i komentatorów wydarzenia, wskazując na jego chwalebny i radosny charakter. Ich postawy sugerują (w odróżnieniu od pasterzy) stan podniosłej w nastroju, nie sprecyzowanej temporalnie adoracji.

Liczne motywy i wątki, które stanowią komentarz do różnych wymiarów głównego wydarzenia, nie zostały powiązane wewnątrz narracyjnymi środkami w spójną całość. Umowna konstrukcja przestrzeni służy raczej ich podziałowi niż spojeniu. Prowadzi to do „uzewnętrznienia” narracji i stawia przed widzem zadanie zrekonstruowania zdarzenia. Wskazówki zawarte w obrazie prowadzą tę rekonstrukcję raczej w kierunku odczytywania różnorodnych treści sceny niż jej przebiegu.

UCIECZKA DO EGIPTU

Scena rozgrywa się na otwartej przestrzeni, na tle pejzażu. Liczba osób biorących w niej udział ograniczona została do trzech niezbędnych bohaterów epizodu. Przedstawione na pierwszym planie postacie Maryi z Dzieciątkiem na oślicy i Józefa tworzą zwartą grupę. Odcina się ona intensywną barwą i zdecydowanym konturem od pastelowego, sumarycznie modelowanego tła. Kompozycyjne i kolorystyczne wyróżnienie podkreśla nadrzędną rolę postaci w narracji, podczas gdy pejzaż, jakkolwiek bardzo rozbudowany i bogaty w detale⁷¹, ma wartość wątku dopełniającego.

Maryja z Dzieciątkiem usytuowana jest niemal na osi obrazu, w miejscu określonym przez punkt zbiegu rzeki i drogi. Postacie oznaczone w ten sposób jako najważniejsze nie są jednak czynnie zaangażowane w akcję. Maryja siedzi na oślicy z całkowicie prostymi plecami, układ ciała gubi się w obfitych, spadających pionowo w dół fałdach szat. Głowę, okrytą białą, starannie udrapowaną chustą, trzyma lekko pochyloną, a wzrok kieruje na Dzieciątko, które trzyma ostrożnie przed sobą. Nieznacznie uniesione kąciki ust nadają twarzy wyraz macierzyńskiej czułości. Dzieciątko Jezus pozostaje nieruchome. Nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z Matką, ale kieruje dojrzałe, pogodne spojrzenie na drogę za Jej plecami. Postawa Maryi, sposób trzymania Dzieciątko, nienaruszona elegancja szaty – składają się na obraz majestatycznego tronowania, niez-

⁷¹ Por. K r u p i ń s k a - P a ł a m a r z (p. 2. 6).

leżnego od czasu i przebiegu akcji. Jakości te określają cechy Maryi, takie jak dostojeństwo i pokora zarazem, wdzięk oraz pełen szacunku, czułości i troski stosunek do Syna. Sztynna, schematyczna, scharakteryzowana z heraldyczną zwięzłością sylwetka oślicy pełni funkcję zwierzęcego tronu⁷². Maryja jest tak wyłącznie skoncentrowana na Dzieciątku, że izoluje Ją to od akcji. Z drugiej strony jednak ten sam przedmiot uwagi łączy Ją i Józefa nicią porozumienia i mimo że nie dochodzi do nawiązania bezpośredniego dialogu, gra ich spojrzeń stanowi jego załączek.

Postać św. Józefa nie jest poddana tak bezwzględnej dyktaturze *decorum*, co wyraża się zarówno w jego ruchach, jak i w stroju. Pozwala mu to aktywniej zaangażować się w akcję. Jego postawa określa konkretny moment, gdy między jednym a drugim krokiem, zanim oparł łaskę w nowym miejscu, odwraca się, by spojrzeć na Dzieciątka i Maryję. Zmarszczone brwi podkreślają intensywność spojrzenia, które może oznaczać pytanie, próbę nawiązania dialogu i troskę. Częściowe przesłonięcie sylwetki (przez szyję i głowę oślicy) rozdziela fazy ruchu: nogi, których układ sugeruje mający nastąpić krok, oraz korpus i głowę w trakcie zwrotu w tył. Czerwień szaty akcentuje aktywną funkcję postaci w narracji. Krótki kaftan z kapturem, laska i podtrzymywana naturalnym gestem sakwa dopełniają charakterystyki wydarzenia jako podróży i tym ściślej wiążą Józefa z akcją.

Element aktywny i temporalny, uosobiony przez św. Józefa, zastyga w kategoriach opisowego *exemplum* w grupie Maryi z Dzieciątkiem. Józef, będąc głównym czynnikiem akcji, sam ją również zatrzymuje: swoim przeciwnym do kierunku marszu zwrotem wprowadza „pauzę” i przejmując funkcję narratora, wskazuje przedmiot medytacji – przymioty Maryi, jej stosunek do Syna i doniosłość misji Chrystusa, ujawniające się w kolejnych historycznych okolicznościach. Pauzę podkreśla także pejzaż w tle, którego związek z postaciami i panujące w jego obrębie stosunki przestrzenne są umowne i podporządkowane symbolicznej wymowie kompozycji.

⁷² W sztuce bizantyńskiej znane jest przedstawienie Chrystusa tronującego na grzbiecie oślicy podczas wjazdu do Jerozolimy (M a g u i r e, dz. cyt., s. 68-74).



4. Ucieczka do Egiptu

III. SYNTEZA – FORMY NARRACYJNE

Badacze zainteresowani problemem narracji wizualnej wskazują na dwa ważne momenty w dziejach sztuki łacińskiego Zachodu. Pierwszy z nich dotyczy tendencji do pełniejszej niż uprzednio ilustracji tekstu narracyjnego, jaka pojawiła się w sztuce romańskiej⁷³. Ilustracja była jednak nadal „izomorficzna z narracyjną strukturą samego tekstu”, była mu silnie podporządkowana i wtórna wobec niego. Drugi moment jest bardziej przełomowy – wyznacza faktyczne narodziny narracji „wewnętrznej”, autonomicznej, która posługuje się środkami wypracowanymi w obrębie własnego medium, aby wyrazić treści analogiczne do głoszonych przez współczesne jej teksty. Fakt ten miał miejsce ok. 1300 r., a dotyczy przede wszystkim Italii i sztuki kręgu Giotto⁷⁴. H. Belting wskazuje na dwie podstawowe formy, które pojawiły się równocześnie i dopełniały się wzajemnie, wytyczając wspólnie drogę „nowej narracji”: jedna z nich koncentrowała się na dokumentarnym realizmie w oddaniu miejsca i okoliczności akcji, pozwalając na ich empiryczną weryfikację nawet w odniesieniu do topografii; druga skupiała się na psychologicznej interpretacji zdarzeń i akcentowała raczej wyraz nastrojów i osobowości niż zniewalający realizm scenerii. Jako przykład pierwszej opcji Belting proponuje *Życie świętego Franciszka w Górnym Kościele w Asyżu*, natomiast drugą ilustruje przykładem fresków z kaplicy Scrovegnich w Padwie⁷⁵. W czasie, gdy powstawał Tryptyk Dominikański, przodująca znów Italia miała już pierwszą kodyfikację, porządkującą dotychczasowe osiągnięcia w dziedzinie narracji malarskiej, a zarazem teorię normatywną, wytyczającą sztuce narracji dalszą drogę. W traktacie L. B. Albertiego dwa wymienione wcześniej kierunki tworzą nierozzerwalną całość. Najgodniejszym według niego przedmiotem malarstwa jest *historia*⁷⁶ – wydarzenie ukazane za pomocą inscenizacji grup działających postaci podporządkowanej

⁷³ Dokładne oznaczenie tego momentu zależy od badanego środowiska artystycznego. Schapiro (p. 1. 30, passim, zwłaszcza s. 23 nn.) posługujący się przykładami przede wszystkim ze sztuki francuskiej określa go jako XI w. O. Pächt, (*Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962), jak wskazuje sam tytuł pracy, wiąże go miniaturstwem angielskim w. XII.

⁷⁴ B e l t i n g, *History and Allegory*, s. 151.

⁷⁵ Tamże, s. 152 nn. Na temat narracji padewskich fresków Giotto zob. M. I m d a h l, *Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980; A. M a d e j, *Z kręgu zagadnień narracji w malarstwie na przykładzie fresków Giotto w kaplicy Scrovegnich w Padwie*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce”, 1991, nr 109, s. 77-84.

⁷⁶ A l b e r t i, kolejne cyt. na s. 376, 360, 374, 377.

retorycznym zasadom *inventio*, *dispositio* i *elocutio*. Przy czym Alberti zastrzega, iż „malarza obchodzi tylko to, co widać”, a ponadto „w jaki sposób podpadają pod wzrok przedmioty, gdy mają one być przedstawione na obrazie”. Otóż „Przede wszystkim gdy coś spostrzegamy, widzimy, że jest to coś, co zajmuje miejsce”. „Zakreślenie” czy „obrysowanie” przestrzeni tego miejsca jest pierwszą czynnością malarza. Do przedstawienia historii potrzebna jest przestrzeń, a reguły jej wykresu zostały jednoznacznie, z naukową ścisłością ustalone zgodnie z obowiązującymi w czasach Albertiego teoriami optycznymi i matematycznymi. „Zasadniczymi elementami dzieła – mówi Alberti – są powierzchnie [dodajmy, rzutowane na płaszczyznę przecinającą „piramidę widzenia” i implikujące dzięki temu miejsce, jakie przedmioty zajmują w przestrzeni], ponieważ z nich powstają poszczególne człony ciała, a z tych dopiero powstają ciała, a z nich wreszcie cała historia, która stanowi ostatecznie wykończone dzieło malarza”. Konsekwentna realizacja pełnej koncepcji Albertiego nawet we Włoszech nie we wszystkich środowiskach została natychmiast podjęta. Rozprzestrzenianie się wzorów włoskich w krajach zaalpejskich odbywało się stopniowo i najczęściej, nawet w w. XVI, jedynie częściowo, zwłaszcza na terenach oddalonych od wiodących ośrodków artystycznych. Nie może być zatem mowy o jakichkolwiek związkach między powstałą w Italii nowożytną teorią a wiernym średniowiecznemu rozumieniu obrazu Tryptykiem Dominikańskim. Jednk trzeba jeszcze raz podkreślić, że Alberti dał naukową, wzorowaną na traktatach o *ars bene dicendi* wykładnię zjawiskom, które już wcześniej pojawiły się w praktyce malarskiej, mimo że jeszcze nie w tak konsekwentnej formie⁷⁷. Wielokrotnie wskazywano też na wyjątkową erudycję tzw. Mistrza Pasji Dominikańskiej w zakresie form malarstwa europejskiego: operuje on motywami zaczerpniętymi z włoskiego *trecento* i znanymi z XV-wiecznego malarstwa niderlandzkiego (prawdopodobnie przefiltrowanymi przez środowisko niemieckie) oraz bliski jest sztuce krajów austriackich (nie mówiąc już o tym, że silne więzy łączą go z malarstwem Małopolski i Śląska)⁷⁸. Potraktujemy więc normatywną teorię narracji, w formie nadanej jej przez pierwszego kodyfikatora, jako stały punkt na skali, w stosunku do którego określić można położenie narracji Tryptyku. Już pierwsze spojrzenie na jego kwatery pozwala stwierdzić brak „naukowego”, nowożytnego sytemu przestrzennego. W cyklu pasyjnym sceneria (jako środowisko, w którym działają postacie) zredukowana została do zamarkowania niezbędnych elementów określających miejsce akcji. Cykl maryjny w większym stopniu zainteresowany jest okolicznościami wydarzeń, w sensie charakterystyki miejsca, przestrzeni,

⁷⁷ B a x a n d a l l, dz. cyt.

⁷⁸ G a d o m s k i, s. 125-127.

a nawet topografii terenu, jednak umowność, z jaką traktowane są elementy realnego świata, znowu przesuwają ciężar empirycznej weryfikacji na postacie. W obu zatem cyklach za dominującą i wiodącą formę narracyjną uznać można *actio* postaci. W następnej kolejności dopiero rozważona będzie przestrzeń i czas jako wyznaczniki narracji Tryptyku. Wnioski płynące z ustalenia zakresu użytych form narracyjnych prowadzą do umieszczenia tego dzieła pomiędzy nowożytnym rozumieniem obrazu jako *storii* a średniowiecznym pojęciem obrazu jako wizerunku – ikony Boga. Obie funkcje obrazu, jakie się tu spotykają, dydaktyczna i kultowa, prowadzą do ujęcia narracji jako dialogu z widzem.

1. *Actio* postaci⁷⁹

Łaciński termin *actio* oznacza „czynność”, „działanie” i jest odpowiednikiem greckiego pojęcia *hipokrizis* („przemawianie”, „gra sceniczna”, „udawanie”), które pojawiło się w iluzjonistycznej teorii słowa. Iluzjonizm odnosił się przede wszystkim do tragedii i komedii, rychło jednak termin *actio* wszedł do teorii retoryki. Jako określenie ostatniego etapu wysiłku retora – wygłoszenie mowy – termin przetrwał w następnych stuleciach. „Akcja oratorska” rozumiana była jako „mowa ciała” – postawa, gest i mimika, wspomagane przez środki związane z użyciem głosu (dykcję, modulację, akcenty i pauzy). Ruch ciała, zgodnie z zasadą stosowności zharmonizowany z mimiką i gestem, podporządkowany miał być słowu, myślowi i przede wszystkim celom perswazji. *Actio* określić można zatem jako środek niewerbalnej komunikacji, który za pomocą ciała ludzkiego stara się podkreślić treść słów, a nawet samodzielnie ją wyrazić.

⁷⁹ Na temat *actio*: K o r o l k o, s. 129-135 n.; V. K a p p, *Die sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, [w:] wyd. przez tegoż autora pracy pod tym samym tytułem (p. 23), s. 7-10 oraz t e n ż e, *Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit*, [w:] tamże, s. 40-64. Wprowadzając to pojęcie nie zamierzam udowodnić, że właśnie nim określono by w późnym średniowieczu działanie postaci w przedstawionej na obrazie *historii*, gdyż zbyt mało jest znana historia różnych koncepcji samego *actio*. Pojęcie to jednak dobrze oddaje antropocentryczny aspekt narracji wizualnej, a przy tym można przypuszczać, że jako element wchodzącej w skład *quadrievium* retoryki powinno być bliskie zasobowi pojęciowemu średniowiecza (zob. też *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, ed. J. J. Murphy, Berkeley 1978; M a g u i r e, dz. cyt. p. 3).

1. 1. Dialog⁸⁰

Podstawową formą narracyjną z zakresu *actio* jest dialog wewnętrzny jako szeroko rozumiana komunikacja między ukazanymi na obrazie postaciami. W sposób bezpośredni i najbardziej czytelny wyraża się w niej przyjęcie przez postacie w przedstawionym zdarzeniu określonych ról i związanych z nimi kwestii. Dialogowe zwrócenie się postaci ku sobie i nawiązanie między nimi kontaktu umieszcza je w obrębie niezależnej od widza sytuacji, prowadząc do stworzenia w ramach obrazu autonomicznego, spójnego wewnątrz świata. Zróżnicowane napięcie prowadzonego przez postacie dialogu, wiążąc je ze sobą mniej lub bardziej silnie, określa stopień autonomii świata przedstawionego. Każda wypowiedź czy ekspresja uczuć słabo lub w ogóle nie związana z adresatem wewnątrz obrazu stanowi potencjalny zwrot do widza, uzewnętrzniając tym samym narrację. Przyjęta tutaj kategoria dialogu będzie obejmowała zarówno dialog właściwy, w którym aktywnie uczestniczą obie jego strony, jak i dialog przez implikację, w którym aktywna postawa jednej ze stron implikuje sytuację dialogu, mimo iż reakcja drugiej nie została przedstawiona.

Dialog właściwy, czyli rozmowa dwóch lub więcej osób, prowadzi do wytworzenia ścisłej więzi między postaciami. Celem dialogu jest wymiana kolejnych wypowiedzi i replik osnutych wokół jednego tematu i powiązanych z sytuacją. Każda wypowiedź ma określony adres i domaga się odpowiedzi. W swej podstawowej formie dialog łączy dwie postacie. Mogą być w niego zaangażowani główni bohaterowie – pełni on wówczas w zdarzeniu zasadniczą, fabularną funkcję. Przedstawienie koncentruje się wtedy na fakcie rozmowy, określeniu jej okoliczności i przebiegu, a zwłaszcza na charakterystyce osób uczestniczących w dialogu i ich postaw wobec niego. Znacznie częściej jednak w scenach Tryptyku Dominikańskiego dialog występuje jako narracyjne rozszerzenie motywu o charakterze bardziej statycznym, które prowadzi do nadania scenie jakości temporalnych, jej udramatyzowania i powiązania z dalszym prze-

⁸⁰ Określenie pojęcia dialogu w sztuce i formy jego kompozycji: F. Saxl, *Frühes Christentum u. spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen*, „Wiener Jahrbuch NF”, 2(1923), s. 64-77; W. Artelt, *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung*, Berlin 1934; E. Rosenbaum, *Dialog*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, 1954, szp. 1400-1408; P. Bloch, *Eine Dialogdarstellung des frühen 12. Jahrhunderts*, [w:] *Festschrift E. Trautsholdt*, Hamburg 1965, s. 54-62. W tej pracy „dialog” rozumiany jest jako „rozmowa-zdarzenie”, zespół wypowiedzi co najmniej dwóch postaci na określony temat, które w literaturze pojawiają się przede wszystkim w dramacie, ale również w gatunkach epickich, w kontekście narracji (zob. rozdz. 1. 1) i mają funkcje 1) charakterystyczną, 2) fabularną, 3) informacyjną (J. Sławiński, STL, s. 73); inne rozumienie wprowadza F. Saxl (dz. cyt.), wywodząc je z definicji dialogu jako gatunku literackiego i wiążąc z przedstawieniami nie zakładającymi akcji rozmów na tematy filozoficzne i religijne.

biegiem wydarzeń. Łączy wówczas postacie drugoplanowe i ma wartość dopełnienia oraz komentarza wobec zasadniczego przedmiotu przedstawienia. Przykładem dialogu występującego w takiej funkcji jest żywa reakcja pasterzy na nowinę przekazywaną przez anioła w scenie *Bożego Narodzenia*.

Dialog, łączący najsilniej dwie postacie, może obejmować również więcej osób. Rozmowa taka, angażująca duże grupy postaci, z mniej lub bardziej marginalnego komentarza zmienia się w decydujący element aranżacji zdarzenia jako *storii*, mimo iż nie stanowi jego głównego tematu. Z wielką maestrią, wskazującą na niemal nowożytnie rozumienie *storii*, ukazana jest dyskusja obejmująca grupę osób w scenie *Ecce Homo*. Jej uczestnicy są w nią w różnym stopniu zaangażowani emocjonalnie i biorą w niej udział mniej lub bardziej bezpośrednio. Stopniowanie napięcia dialogowego osiąga tu szeroką skalę i daje reprezentatywny dla całego Tryptyku przegląd możliwości. Dialog między Piłatem a jednym z członków Wysokiej Rady przedstawiony został niezwykle sugestywnie, choć postacie te rozdzielone są szerokością schodów pałacu namiestnika. Piłat ma wzniesioną głowę i otwarte usta, co określa czynność mówienia. Spojrzenie skierowane jest na interlokutora, a gest zwraca się do niego, jednocześnie wskazując na Chrystusa i podkreślając wymowę słów wypisanych na trzymanej przez Piłata banderoli. Jasno określony został zatem adresat wypowiedzi, jej przedmiot, a nawet treść. Postawa, gest i mimika partnera świadczą o żywym zaangażowaniu w dialog, a kompozycja sceny pozwala mu równocześnie zwracać się do Piłata i wskazywać na przedmiot rozmowy. W tym samym czasie do rozmówcy Piłata zwraca się stojący obok mężczyzna – świadczy o tym ruch jego oczu, otwarte usta i gest wskazujący na Chrystusa. Także trzeci członek Rady zgłasza swój akces do rozmowy poprzez skierowanie spojrzenia i pełną zaangażowania mimikę. Inicjatywy te pozostają bez bezpośredniej odpowiedzi, sugerują jednak złożoność i wielowątkowość prowadzonej dyskusji. Postacie z drugiego planu, wznosząc żywiołowe okrzyki, dają upust swobodnej ekspresji swego stanowiska (której fakt implikuje istnienie adresata). Do toczonej się między dygnitarzami dysputy należą na mocy wspólnoty tematycznej, demaskując jednocześnie ich stanowisko i stosunek emocjonalny do rozważanej sprawy. Słowa wypisane na banderoli (*Crucifige eum*) określają treści wypowiediane zarówno przez Wysoką Radę, jak i wykrzykiwane przez tłum. Jedność przedmiotu wypowiedzi i związek z sytuacją włącza do dysputy również postać stojącą za Chrystusem, która z kolei zwraca się do widza.

W odniesieniu do postaci Chrystusa i Maryi dialog jest najczęściej jedynie i m p l i k o w a n y przez aktywną postawę zwracających się do Nich osób. Jakość ujęcia Chrystusa i Jego Matki sprawiają, że brak jest z Ich strony żywych, nacechowanych temporalnie odpowiedzi, które potwierdzałyby udział w dialogu. W wielu scenach cyklu pasyjnego i maryjnego dialogowe napięcie mię-

dzy postaciami wywołuje nie tyle akt mowy, ile wyraźne zaadresowanie emocjonalnie nacechowanej czynności. Towarzysząca jej ekspresja uczuć stanowi załączek pewnej ukierunkowanej sytuacji komunikacyjnej. Jest to deklaracja postawy wobec jakiegoś faktu, uzewnętrznienie reakcji na niego, które zachowuje swoją wartość komunikacyjną nawet wtedy gdy pozostaje bez odpowiedzi. Sytuacja taka zarysowuje się w cyklu maryjnym w scenach związanych z adoracją Dzieciątka. Pasterz w *Bożym Narodzeniu* zwraca się w Jego kierunku z gestem powitania i chociaż nie otrzymuje bezpośredniej odpowiedzi, jego postawa nie jest wyrazem wewnętrznego, lirycznego monologu, ale deklaracją uczuć skierowaną do określonego adresata. Dialog przez implikację stanowi komentarz i charakterystykę odnoszącą się przede wszystkim do osoby, do której jest zwrócony (podczas gdy dialog właściwy odnosił się przede wszystkim do sytuacji). Widać to wyraźnie w scenach, do których jest wprowadzony, mimo iż nie wymaga tego temat, jak w przedstawieniu *Ucieczki do Egiptu*. Podczas ucieczki św. Józef odwraca się z troską ku Maryi z Dzieciątkiem, co z jednej strony dynamizuje wydarzenie i stając się załączkiem dialogu, wprowadza do niego aspekt dramatyczny, z drugiej zaś jest wyrazem uczuć skierowanych ku tym osobom i tym samym Je określającym. Relacja między Matką a Synem w epizodach takich jak np. *Boże Narodzenie* również kształtuje się na zasadzie dialogu. Dzieciątko zwraca się w geście błogosławieństwa do Maryi, która spojrzeniem poświadcza, że widzi ten sygnał. Przedstawiona forma więzi i kontaktu między postaciami nie ma jednak charakteru rozmowy-zdarzenia.

1. 2. Postawa, gest i mimika

Te trzy elementy należą do zasadniczych pozasłownych środków aktorskiego i oratorskiego *actio*. Ich układy tworzą figury retoryczne (gr. *schemata*, łac. *figurae*) określające charakter wypowiedzianej kwestii⁸¹. „Mowa ciała” jest zgodna z naturalnymi możliwościami wyrazowymi sylwetki ludzkiej, ale jest zarazem *sztuką*, posiadającą swoje reguły i normowaną retorycznymi zasadami organiczności, stosowności i funkcjonalności⁸². Postawiony w starożytności problem odtworzenia w plastyce poprzez ruch ciała także „poruszeń duszy”⁸³

⁸¹ Neumann, s. 1, s. 167, p. 2; Korolko, s. 106-107 nn. Tradycja pojęcia *figura* od antyku do czasów Dantego – E. Auerbach, *Figura*, „Archiwum romanicum”, 22(1939), s. 436-489 (z niewielkimi zmianami w: *Gesammelte(n) Aufsätze(n) zur romanischen Philologie*, Bern-München 1967, s. 55-92), *Figura w traktacie Albertiego* – K. Patz (p. 22), s. 179 n.

⁸² Zob. D. Barnett, *The art of gesture*, [w:] *Die Sprache der Zeichen und Bilder* (p. 1. 23), s. 65-76.

⁸³ Zob. Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, [w:] tenże, *Pisma sokratyczne: Obrona Sokratesa, Wspomnienia o Sokratesie, Uczta*, Warszawa 1967, s. 160-163.

– myśli, uczuć, charakteru – podjęty został przez nowożytną teorię sztuki⁸⁴. Teoria relacji między wewnętrznymi a zewnętrznymi stanami człowieka stanowiła w średniowieczu przedmiot gruntownego studium, a jej zastosowanie w sztukach wizualnych, wobec zainteresowania duchową, a nie cielesną stroną człowieka, wydaje się nie ulegać wątpliwości. Jednak nawet zgodne z powyższą zasadą wykorzystanie gestu w plastyce nie musi wcale służyć narracyjnemu ujęciu akcji. O charakterze gestu decyduje sposób jego przedstawienia, często wynikający już z samych konwencji stylu. Postawy i gesty symboliczne właściwe są stylom konceptualnym, nie zainteresowanym wyglądem przedmiotów i empirycznym prawdopodobieństwem ukazanej sytuacji, a jedynie możliwie czytelnym, traktującym figury ludzkie niemal jak znaki pisma przedstawieniem ponadczasowych prawd związanych najczęściej ze sferą *sacrum*. Wraz ze wzrostem intencji narracyjnej wzrasta zainteresowanie związkami utrwalonej na obrazie *actio* postaci z wyrazem rzeczywiście wykonanego ruchu, tłumaczącego się pod względem fizycznym i psychologicznym w obrębie konkretnej sytuacji⁸⁵. Narracyjnemu odczytaniu przedstawienia sprzyja zwłaszcza dokonana za pomocą odpowiedniej postawy, gestu i mimiki charakterystyka postaci jako wszechstronnie ukształtowanej osoby, jednostki zdolnej do działania i reagowania. Alberti⁸⁶, pisząc o związanych z *actio* elementach *storii*, zwracał uwagę, by każda część ciała przedstawionej postaci wykonywała właściwe sobie ruchy i jednocześnie pozostawała w organicznym związku z ruchem całego ciała; ruch i gest natomiast powinny jak najwyraźniej oddawać wzruszenia i uczucia, przy czym muszą być dostosowane do wykonującej je osoby (jej wieku, płci, godności). Zachowanie postaci z kolei powinno być stosowne do sytuacji – „[...] czynności wszystkich namalowanych postaci, i to, na co zwracają uwagę widza, powinno zgadzać się z tym, co obraz ma przedstawić i wyjaśnić. Wreszcie [...] wszystkie postacie muszą być zharmonizowane ze sobą pod względem wielkości i czynności”⁸⁷.

⁸⁴ Szczególnie dużo uwagi poświęca temu zagadnieniu Leonardo, zob. R i n g b o m (p. 24); traktaty i miejsca wymienia K. P a t z (p. 22), s. 283, p. 101; na temat „mowy ciała” w XVIII-wiecznej teorii sztuki zob. też L. O. Larsson (p. 23).

⁸⁵ Zob. przypis 19.

⁸⁶ A l b e r t i, s. 379-384.

⁸⁷ Istnieje ogromna literatura dotycząca gestu, nad którym badania w aspekcie „mowy” prowadzone są na gruncie antropologii, religioznawstwa, ludoznawstwa i etnologii. L'École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu prowadzi badania nad systemem ekspresji gestów w średniowieczu, animowane przez J. Le Goffa i J.-C. Schmitta. Kolejne publikacje tego ostatniego przynoszą niezwykle cenne przyczynki do syntezy na temat gestu w średniowieczu („*Gestus*” – „*Gesticulatio*”, *Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes*, [w:] *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Âge*, Paris 1981, s. 377-390; *Introduction and general bibliography*, [w:] *History and Anthro-*

Zgodność wewnętrzna. Czynności „techniczne”, dokonywane dla wprowadzenia zmian w obrębie świata fizycznego, trudno jest jednoznacznie oddzielić – czy to w życiu, czy w sztukach wizualnych – od czynności związanych z komunikacją⁸⁸. Dlatego dwie zasady związane z wewnętrzną, organiczną zgodnością: postawy z ruchem adekwatnym do wykonywanej czynności i postawy z adekwatnym do psychicznego nastawienia postaci gestem i mimiką, częściowo się pokrywają i dotyczą często tych samych przykładów. Postawa związana z konkretnym działaniem mówi o zaangażowaniu weń podmiotu i jego stosunku do wykonywanej czynności. Funkcję ekspresyjną można by w tym wypadku uznać za wtórną, często jednak ta sama postawa wiąże się z określonym znaczeniem komunikacyjnym lub też ta sama postać jednocześnie rozwija aktywność czysto fizyczną i nawiązuje dialogowy kontakt z inną postacią.

Przykładem postawy niezwykle sugestywnie oddającej ruch i jego mechanikę jest postać Józefa z Arymatei w scenie *Złożenie do Grobu*. Jego sylwetka o pochylonych plecach i ugiętych kolanach, z jedną nogą odstawioną do tyłu, informuje o dźwiganym ciężarze i określonym kierunku ruchu. Ręce zdają się silnie obejmować nogi Zbawiciela, zaś podniesiona głowa i spojrzenie świadczą o kontrolowaniu przebiegu wykonywanej pracy. Nawet przy pewnej wyczuwalnej umowności postawa może dobrze spełniać wyrażającą ruch funkcję. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku większości osób kroczących – najczęściej mają one jedną nogę zupełnie wyprostowaną, podczas gdy druga, ściśle do niej przylegająca na wysokości uda, jest zgięta w kolanie i dopiero od tego miejsca odstawiona w tył pod kątem ok. 45 stopni. Wystarcza to jednak, by wywołać wrażenie chodu, a towarzyszący kroczeniu ruch innych partii ciała może dać w rezultacie efekt przekonującej naturalności. Przykładem może być postać św. Józefa w scenie *Ucieczki do Egiptu*. Czynność kroczenia podkreślona jest przez

pology, vol. I: *Gestures*, ed. J. C. Schmitt, 1984, s. 1-28; *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990). Zob. D. K n o x, *Late medieval and renaissance ideas on gesture*, [w:] *Die Sprache der Zeichen...* (p. i. 23), s. 11-39 i zebraną tam obszerną literaturę. Jeżeli chodzi o problematykę gestu podejmowaną przez historię sztuki, również z konieczności poprzestajemy na najważniejszych pracach, w których znaleźć można wyczerpujące definicje leksykalne i dalsze wskazówki bibliograficzne: N e u m a n n; M. B a r a s h, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976; L. K r e t z e n b a c h e r, *Schutz- und Bittgebarden der Gottesmutter*, München 1981, G a r n i e r, dz. cyt. (p. 91), zob. też p. 3. 25.

Rozróżnienie, jakie przyjmuję między „postawą” a „gestem”, nie pokrywa się w pełni z akcentowaną w literaturze niemieckojęzycznej różnicą między „Geste” i „Gebarde”, gdyż nie dotyczy stopnia spontaniczności ruchu, ale stopnia zaangażowania całego ciała.

⁸⁸ G o m b r i c h, *Action and Expression* (p. 1. 19), zwłaszcza s. 376 n.; E. L e a c h, *Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej*, [w:] L e a c h, G r e i m a s, dz. cyt. (p. i. 11), s. 27.

ruch przenoszenia laski w nowy punkt oparcia. Ze zwrotem w kierunku Maryi współgra położenie tułowia i głowy oraz gest, jakim Józef podtrzymuje ramię ciężkiej, zwisającej na plecach sakwy, który w innym wypadku wpiłby się w szyję.

Decydujące znaczenie w ukształtowaniu postaci jako konkretnej osobowości i działającej jednostki ma postawa i gest, dopiero na dalszym planie mimika. Najważniejszy jednak jest trafny, organiczny związek tych elementów. Zarówno repertuar, jak i sposób przedstawienia wielu postaw, gestów, a zwłaszcza fizjonomii w poszczególnych obrazach Tryptyku Dominikańskiego cechuje daleko posunięta stereotypowość – charakterystyczna zresztą dla sztuki średniowiecznej. Swobodną ekspresję postaci hamuje dodatkowo zasada *decorum*, ograniczająca ruch i mimikę. Ograniczenie swobody ruchu najwyraźniejsze jest w przypadku postaci Maryi, ale także inne osoby, scharakteryzowane jako pozytywne, stronią od wyrazistej gestykulacji i gwałtownego ruchu. Ekspresja fizjonomiczna ogranicza się najczęściej do spojrzenia – określony jest jego kierunek, a nieznaczne ruchy brwi i kącików oczu określają jego wyraz jako np. smutny, zagniewany czy pełen skupienia. Ruch ust sprowadza się do lekkiego rozchylenia warg i opuszczenia lub uniesienia ich kącików. Indywidualny wyraz zyskują natomiast czasem kompozycje postawy, gestu i mimiki. Przykładem może być rozmówca Piłata z *Ecce Homo*, który stoi pewnie na szeroko rozstawionych nogach, z piersią dumnie podaną do przodu, a głowę trzyma wysoko uniesioną. Charakterystyki postaci dopełnia wyrazisty, ale też wytworny, starannie wymodelowany gest prawej ręki. Wyraz postaci jest dzięki temu zindywidualizowany, odmienny np. od Piłata – bardziej energicznego w ruchach i stanowczego w gestach.

Zgodność postaci z historią. Zgodność wewnętrzna, dotycząca organicznego ukształtowania postaci, jest wystarczająca, by w scenach o prostym ujęciu tematu, tak jak ma to miejsce w *Ucieczce do Egiptu*, stworzyć obraz spójnej wewnętrznie akcji. Zgodność ta jest podstawą dialogowego, opartego na bezpośrednim przedstawieniu akcji i reakcji, kontaktu między postaciami. W przedstawieniach bardziej skomplikowanych, wielopostaciowych, do uzyskania spójnej akcji konieczna jest koordynacja działania grup postaci w ramach *historii*, tzn. przedstawienie umożliwiające rozpoznanie relacji między nimi i ich związku z akcją.

Związek postawy i gestu z sytuacją oznacza jej przyczynowo-skutkowy związek z okolicznościami zdarzenia i z celem podjętego w jego ramach działania. Postępowanie postaci staje się dzięki temu elementem budującym akcję. W *Złożeniu do Grobu* św. Jan i Józef z Arymatei mają do spełnienia określoną

czynność i sposób przedstawienia ich ruchu wyraża nie tylko jego mechanikę i towarzyszące działaniu okoliczności, ale sugeruje też jego określoną celowość. Relacja między postacią a sytuacją jest zawsze dwustronna – kontekst czyni czytelnym działanie postaci i jego charakter, a z drugiej strony działanie to określa sytuację i tworzy kontekst dla działań innych postaci. Na jakość relacji wpływa sugestywność przedstawionej czynności, która w mniejszym lub większym stopniu wymaga dodatkowych wskazówek. Akcja i reakcja objaśniają się nawzajem.

Koordinacja działań postaci przebiega na kwaternionach Tryptyku Dominikańskiego na dwa podstawowe, uzupełniające się sposoby.

a) **U z g o d n i e n i e**. Trudniejsza do osiągnięcia, ale też dająca bardziej dynamiczne efekty jest rzeczywista koordynacja działań postaci. Przykładem tłumaczącego się w obrębie logiki przedstawienia zgodnego współdziałania postaci są czynności Józefa z Arymatei i św. Jana ze *Złożenia do Grobu*. Techniczna strona działania wymaga równoczesnego zaangażowania obydwu osób, przy czym każda ma do spełnienia określoną funkcję, skorelowaną z czynnością pomocnika. Wspólny przedmiot pozwala skoordynować czynności postaci, nawet gdy nie są one powiązane technicznymi zasadami współdziałania w obrębie świata fizycznego – przykładu dostarcza dialog z *Ecce Homo*.

b) **U p o d o b n i e n i e**. Koordynacja działań wszystkich przedstawionych postaci jest trudna do osiągnięcia nawet w malarstwie nowożytnym. W scenach Tryptyku Dominikańskiego najczęściej zachowanie jednej lub kilku osób jest szczególnie wyraziste. Postawy i twarze pozostałych stają się „ekranem”, na który można rzutować owe „wzorcowe” reakcje. Pełne zaangażowania sylwetki Nikodema i Józefa oraz ekspresyjna mimika św. Jana w *Złożeniu do Grobu* stają się wzorem postawy emocjonalnej bardziej powściągliwie ukazanych niewiast. Aktywne uczestnictwo w dialogu głównych interlokutorów z *Ecce Homo* reprezentuje zachowanie i wyraz całej grupy ich fragmentarycznie ukazanych towarzyszy. Upodobnienie reakcji odbywa się na zasadzie zachowania pewnego podobieństwa w postawie objętych nim postaci, rytmu i stworzenia „miejsc niedookreślenia” (jak np. zasłonięta twarz, fragmentarycznie ukazana sylwetka), które stają się polem umożliwiającym działanie wyobraźni widza. Jako zabieg narracyjny chroni to przed wprowadzeniem licznych, trudnych do temporalnego i przyczynowego uzgodnienia reakcji i zachowań. Wpływa również na swoiste, dostojne tempo akcji. Stopień zharmonizowania działań postaci w ramach przedstawionej akcji bywa w Tryptyku Dominikańskim różny, a koordynacja całego przedstawienia odbywa się za pomocą obu wymienionych sposobów jako uzupełniających się.

2. Temporalno-przestrzenne wyznaczniki form narracyjnych

Narracyjny charakter *actio* w dużym stopniu zależy od dwóch czynników wykraczających poza samą postać: wpisania w przestrzeń i określenia temporalnego⁸⁹. Narracja jako opowiadanie o zdarzeniach ma strukturę czasową, zakłada relacje następstwa, istnienie jakiegoś „przed” i „po”. W malarstwie napięcie temporalne możliwe jest przede wszystkim dzięki postaciom działającym w przestrzeni. Te dwa związane ze sobą elementy umożliwiają odniesienie przedstawionej postawy i ruchu do świata znanego z doświadczenia oraz zrozumienie ich we właściwych temu światu kategoriach. Alberti nie wyobraża sobie *historii* inaczej, jak tylko widzianej „jak gdyby przez otwarte okno”⁹⁰. Stworzenie wewnątrz obrazu środowiska, w którym mogłyby działać przedstawione postacie, jest dla niego sprawą podstawową i pierwsza część jego traktatu stanowi wykład matematycznych zasad wykresu przestrzeni. Wydarzenia rozgrywające się w rozumianej jako *continuum*, naśladującej relacje obowiązujące w świecie empirycznym przestrzeni, implikują czas przedstawiony – czas historyczny, związany z przywołanym okresem ludzkich dziejów; czas „fabularny” lub czas opowiedziany, odnoszący się do przedstawionego odcinka czasu, związanego z działaniem wyobrażonych postaci; czas astronomiczny, związany z porą dnia i roku. Obraz może również zawierać aluzje do czasu symbolu, rytuału, czasu sakralnego, których przedstawienie jest niezależne od przedstawienia przestrzeni, ale w estetyce nowożytnej występuje tendencja do zachowania również wtedy konsekwencji przestrzennej.

W Tryptyku Dominikańskim spotykają się obok siebie „czas akcji”, związany przede wszystkim z *actio* postaci (rozumiany po arystotelesowsku – jako miara ruchu, zmiany) i „czas stanu”, czas sakralny, związany z niezmienną obecnością Boga w historii, w liturgii i w prorocztwie.

2. 1. Czas i miejsce akcji

Mimo że w Tryptyku Dominikańskim brak konsekwentnego, dążącego do oddania stosunków empirycznych przedstawienia przestrzeni, występują pewne jej rudymtarne formy. Postacie mają do dyspozycji stosunkowo płytką, sceniczną przestrzeń, zachowującą najczęściej jedność miejsca, która stanowi wystarczające środowisko dla wyobrażenia ruchu. Sylwetki osób znajdujących się na jednym planie niemal bez wyjątków są tej samej wielkości i stąpają po

⁸⁹ Zob. U. M a z u r c z a k, *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w.*, Lublin 1984; tamże dalsza literatura (s. 9-43).

⁹⁰ A l b e r t i, s. 369.

wspólnym podłożu. Zachowanie tej zasady pozwala nawet w redukujących scenerię do niezbędnego minimum przedstawieniach cyklu pasywnego uzyskać efekt narracyjnego napięcia między „przed” i „po”. Jednym z jego podstawowych czynników jest *n i e s t a ł o ś ć p o z y*, która sugeruje mającą nastąpić zmianę. Powróćmy do sceny *Złożenia do Grobu*. Pozycje trzech mężczyzn i ułożenie ciała Chrystusa są niestabilne, niemożliwe do długotrwałego niezmiennego utrzymania. Każda z postaw zawiera w sobie sugestię przejścia do następnej fazy ruchu. Połączone wspólnym mechanizmem czynności Józefa i Jana tworzą obraz „owocnego momentu” – wyobraźnia odnajduje pole do odтворzenia zarówno tego, co mogło dziać się chwilę „przedtem”, jak i tego, co może dziać się w chwilę „potem”. Rytm postaci, z których jedna stoi bokiem z uniesionymi rękoma, druga *en face*, zaś trzecia ukazuje inny profil niż pierwsza i jest silniej pochylona – wywołuje efekt rozwijającego się ruchu. Skutek określonego temporalnie przedstawienia jest taki, że mamy do czynienia z konkretną chwilą historii, wydarzeniem unaocznionym tak, jak się odbywało lub mogło się odbyć, nie zaś „przypomnianym” za pomocą znaku czy też symbolicznej lub metaforycznej sugestii. Obraz ze swoją zdolnością opowiadania wykracza tutaj poza krąg zainteresowań i możliwości tekstu. Odtwarza żądaną chwilę, rozwijając w czasie i przestrzeni przemyślany obraz ruchu z detalami jego mechaniki – ułożeniem dłoni, ramion, aktywnością całego ciała; oddając równocześnie współdziałanie mężczyzn i reakcję ciała Chrystusa. Nie pomija również zaangażowania postaci w wykonywaną pracę.

Również *d i a l o g* wprowadza do przedstawienia określony czas. Sam fakt wymiany zdań, często w rzeczywistości krótkotrwałej, sytuuje przedstawienie w konkretnym obszarze „wyciętym” z *continuum* historii. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy rozmowa posługuje się zindywidualizowanym, dostosowanym do jednorazowej sytuacji gestem, jak dysputa w *Ecce Homo*. Postacie stoją w określonym miejscu, ich wzajemne relacje w przestrzeni zgodne są z doświadczalnym prawdopodobieństwem i na jego mocy czynią możliwym nawiązanie kontaktu. Postawy rozmawiających są stabilne, ale ich gesty oraz związane z nimi organicznie poruszenia korpusu i głowy wyznaczają jeden z możliwych, zmieniających się w ciągu rozmowy układów.

W scenach cyklu maryjnego dochodzi do głosu bogatsza charakterystyka miejsca akcji i dążenie do pełniejszego oddania przestrzeni jako ośrodka działania postaci. Scenerię wydarzeń stanowią wnętrza architektoniczne, otwarta przestrzeń z rozbudowanym nawet znacznie pejzażem lub połączenie form architektonicznych i otwartej przestrzeni. Pojawia się niebo z obłokami zamiast abstrakcyjnej złotej powierzchni. Zdarzenie odbywa się w określonym miejscu i okolicznościach; silniejsza jest sugestia *historii* jako wycinka autonomicznego świata widzianego przez okno ramy. Formy architektury i pejzażu odznaczają się

dużą umownością – podporządkowane są myśleniu symbolicznemu, nie zaś dążeniu do odtworzenia rzeczywistych wygląków i relacji. Nie ma też mowy o konsekwentnym działaniu na nie światła, dziennego lub sztucznego, padającego z jednego źródła – nadal nie sposób więc oznaczyć czasu związanego z określoną porą dnia. Syntetycznie potraktowane elementy pejzażu niewiele mówią o formach roślinności właściwych różnym sezonom. Mimo to określenie miejsca ma swój udział w budowaniu form narracyjnych i ich temporalności. Rozbudowany w głąb przedstawienia pejzaż z wijącą się drogą w *Ucieczce do Egiptu* i wyraźny kierunek pochodzenia sytuują Świętą Rodzinę na jakimś etapie podróży między punktem wyjścia a celem. Konkretny moment wyznacza postawa Józefa, zawieszona między krokiem w przód a zwrotem do tyłu, maksymalnie przez to niestała. Rezultatem jest temporalno-przestrzenny kadr opowieści, który w skondensowanej formie mówi o przebiegu całego zdarzenia. Uciekinierzy musieli w podobny sposób, etap po etapie, przebyć całą drogę, odmierzaną jednostajnym, spokojnym krokiem osiołka i znaczoną co pewien czas pełnymi niepokojem spojrzami Józefa.

2. 2. Stan

Opisane formy temporalno-przestrzennych wyznaczników narracji nie wyczerpują repertuaru zawartego w przedstawieniach Ołtarza. Jego twórcy stosują obok siebie różne konwencje przestrzenne, które w sposób niejednolity łączą się z formami czasowości, a różnorodność ta nie tłumaczy się w kategoriach świata empirycznego. Zróżnicowanie konwencji przestrzennych w swych różnorodnych formach związane jest nie tyle ze zróżnicowaniem ilościowym czasu (główną rolę gra tu ruch i jego dynamika), co jakościowym. Aby pozostać przy opisie jakościowo różnych czasów (czas historii i czas sfery *sacrum*) na poziomie przedstawienia, posłużyć się można kategoriami zaproponowanymi przez F. Garniera⁹¹. Odróżnia on z jednej strony postacie *a k t y w n e* i *p a s y w n e*, z drugiej – *d z i a ł a j ą c e* (lub będące w akcji) oraz *t r w a j ą c e* w *s t a n i e*. Postać jest aktywna, gdy jest panem swojego postępowania: „Jej «ja» może wyrażać myśli, pragnienia i determinować sposób bycia i działania”. Zachowanie postaci pasywnej jest rezultatem działania warunków i sił zewnętrznych. Postać „w akcji” oddaje się określonymu działaniu, natomiast postać „w stanie” nie aktualizuje swoich potencjalnych możliwości i woli; trwa poza czasem, podczas gdy osoba przedstawiona w akcji jest włączona w określone ramy temporalno-przestrzenne. Wymienione pary

⁹¹ F. G a r n i e r, *Le langage de l'image au moyen age, II, Grammaire des gestes*, Paris 1982, s. 53-56.

pojęć dają cztery możliwości zestawień: i postać aktywna, i pasywna mogą należeć zarówno do akcji, jak i do stanu.

W większości scen Tryptyku Dominikańskiego postaci Chrystusa i Maryi zajmują wobec akcji postawę pasywną: Chrystus jest przesłuchiwany, torturowany, sądzony, prowadzony na śmierć; Maryja przyjmuje bierną, recepcyjną postawę wobec składanych hołdów, pozwala Józefowi prowadzić się do Egiptu, z bezsilnie opuszczonymi dłońmi przygląda się pogrzebowi Syna. Charakter tych postaci jako osób aktywnych, świadomych swego postępowania, zdolnych do odczuwania i wyrażania emocji, przejawia się na innej płaszczyźnie temporalnej – należy do ich „stanu”, wyrażającego pozaczasowe trwanie. Do form przedstawieniowych, które pozwalają na taką interpretację, należy centralne i pierwszoplanowe usytuowanie postaci w polu kwatery oraz frontalne lub zbliżone do frontalne ujęcie sylwetki (częstsze w cyklu pasywnym). Następnie wymienić trzeba niemal zupełny brak ruchu i ściśle przestrzeganie zasad *decorum*, ograniczające gest i mimikę. Twarze Maryi i Chrystusa oddane są ze szczególnym pietyzmem, wyidealizowane i kanonicznie niezmiennie. Równie pełne pietyzmu jest oddanie fizycznej o b e c n o ś c i tych postaci, z którym w ramach świata kreowanego przez Tryptyk Dominikański wiąże się często sugestywne wpisanie w przestrzeń. Taki typ ujęcia zbliża się do portretu, który ujmuje istotne, pozaczasowe cechy przedstawionej osoby i sugestywnie oddaje jej obecność. Charakterystyka powyższa prowadzi do wskazania na kontekst szeroko pojętej i k o n y – obrazu Boga⁹².

⁹² K. Bauch (*Imago*, [w:] t e n z e, *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, s. 9) pisze o ikonie: „Jej podstawowym pojęciem jest hipostaza, współlistotność. Obraz jest wprawdzie różny od elementu przedstawionego ze względu na substancję, identyczny jednak – hipostatycznie, ze względu na sens i znaczenie” (tłum. A. S. Labudy, p. i. 58, s. 91). Belting (1990, s. 406) uzasadnia celowość stosowania pojęcia *ikona* również w przypadku obrazów dewocyjnych (w rozumieniu funkcji) w kręgu zachodnioeuropejskiej pobożności („Pojęcie zawiera orientację obrazu na malarstwo ikonowe i określa sugestywne przedstawienie osoby, o ile to możliwe w formie półfigury i w danym razie z aurą pierwowzoru. [...] Ikona określa w odróżnieniu od niewyspecyfikowanego pojęcia «imago», które było w użyciu także w odniesieniu do posągów i miniatur – a także np. do obrazów mentalnych”). W XI w. nastąpiła zmiana w pierwotnej koncepcji ikony – pojawiły się w jej ramach elementy narracyjne. Zaczęto ukazywać osoby w stanie jakiegoś afektu, jak macierzyńska miłość lub smutek, przyjmujące określone role – obraz przemówił. Belting (s. 292 nn.) dopatruje się genezy tych „ról” w tekstach pieśni o formie dialogu. Autor analizuje cztery przykłady, które wydają się czysto narracyjne, w istocie zaś są ikonami, przedstawiającymi świętego lub świętą – czyli temat dogmatyczny w „narracyjnym przebraniu” jako retorycznej formule stylistycznej (wg schematu postać lub wydarzenie główne + „rhetorische Rahmnerzählung”). Koncepcję „mówiącej ikony” podjęło i rozwinęło malarstwo włoskie XIII w. Nastąpiło silniejsze powiązanie wewnętrzne między postaciami, obrazy przyjęły narracyjną postać, znaną dotąd tylko z przedstawień historycznych, ale pozostały ikonami – nowy obraz z narracyjnymi „rolami” posługiwał się autorytetem starych modeli ze Wschodu (B e l t i n g, s. 391 nn.). W następnej części pracy spróbuję skonfrontować Tryptyk Dominikański z tym kontekstem.

2. 3. Akcja i stan

Na kwaterach Tryptyku Dominikańskiego wizerunek Boga jest integralnie włączony w przedstawienie historycznego wydarzenia, którego nie sposób jednoznacznie określić jako tylko i wyłącznie narracyjnego dopełnienia ikony. Zbyt daleko posunięte są starania o zachowanie koherencji świata przedstawionego i pewnej (mimo wszystko) konsekwencji przestrzennej. Akcja i trwanie dążą do uzgodnienia, tak by można je było odczytywać jako różne warstwy znaczeń w obrębie spójnego wewnątrznie przedstawienia. Ponadto choć kolejne wydarzenia historyczne odnoszą się, co prawda, wciąż do tych samych osób, te jednak są przedstawione w każdym kolejnym epizodzie, zawsze stanowiąc tylko jego część. Siła oddziaływania Osoby przejawia się w każdym kolejnym etapie, ale w ramach historii, jako jeden z jej elementów. *Obraz* i *historia* nie dają się łatwo uzgodnić, stąd różne, w zależności od wymogów określonej sytuacji, rozwiązania temporalno-przestrzenne. Gdy obok czasu akcji występuje czas sakralny lub czas symbolu, przeciwstawia on narracyjnemu „przed” i „po” swoje „teraz i zawsze”. Jakości te pozostają w nieuchronnym konflikcie i w konflikcie pozostają także wyrażające je formy.

W scenie *Ecce Homo* postać Chrystusa należy do przedstawionego historycznego momentu, a jednocześnie ukazuje Króla Chwały. Chrystus nosi na ciele ślady pierwszych etapów męki, ale odziany w biały płaszcz i depczący dzikie bestie głosi zwycięstwo nad śmiercią i chwałę Zmartwychwstania. Jego Osoba obecna jest nie tylko w świecie przedstawionym, ale także uobecniona w świecie widza i jego terażniejszości, a przesłanie, które niesie, dotyczy nie tylko historycznej przeszłości, ale i przyszłości – czasu Zbawienia. Treści te są silnie wyeksponowane za pomocą kompozycji i charakterystyki postaci, która jawi się jako „obraz w obrazie” – w ramie architektonicznej zawierającej równocześnie rozbudowany komentarz teologiczny. Pozostałe postacie obdarzone zostały pełną swobodą, by wizerunek ten zintegrować z akcją. Scharakteryzowane zostały z wyczuciem psychologicznym i wyjątkowo w skali tryptyku zindywidualizowane. Akcja „otacza” Chrystusa, prowadzona przez postacie rozmowa przerzuca „pomost” między rozdzielonymi ikoną grupami. Ostatecznie wiąże osobę Chrystusa z akcją postaci stojącego za nim mężczyzny. Jest ona elementem akcji, postacią taką jak inne, wprowadzoną w obręb wydzielonej kompozycyjnie ikony Chrystusa. Jednocześnie zwraca się do widza, prezentując mu Chrystusa w s c e n i e s ą d u. Akcja i stan, ikona i narracja są wyraźnie, jednoznacznie określone, a jednak łączą się zupełnie harmonijnie. Podobna sytuacja ma miejsce w *Złożeniu do Grobu*. Zgodność akcji i stanu osiągnięta została tu przede wszystkim dzięki polisemiczności postaw Józefa z Arymatei i Nikodema. Z jednej strony sugestywnie ukazują one dokonywane w obrębie

świata fizycznego, mieszczące się w granicach empirycznego prawdopodobieństwa czynności, jakich wymaga umieszczenie martwego Chrystusa w grobowcu. Z drugiej wyrażają hołd składany eucharystycznie rozumianemu Ciału Zbawiciela, które jako kapłani wkładają lub wyjmują z cyborium. W *Ecce Homo* Chrystus był równocześnie „w akcji” i „w stanie”, w *Złożeniu do Grobu* plastycznie modelowane, poddające się działaniu Nikodema, Józefa i św. Jana Ciału Chrystusa uczestniczyło w akcji, zaś składający hołd mężczyźni i adorujące w nieruchomej postawie niewiasty dzieliły z nim „stan”.

W cyklu maryjnym wprowadzenie czasu sakralnego, wspólnego dla przeszłości, teraźniejszości widza i obrazu oraz przyszłości, odbywa się często za pomocą form architektonicznych. Wyznaczają one w przestrzeni obrazu miejsce o charakterze sakralnym. Sceny nabierają – jako całość wydarzenia – wartości alegorycznej. Silnie podkreślony jest rytualny charakter wykonywanych przez postacie czynności. Dzielią one z Maryją nieruchomość i oszczędność gestu, która sytuje działanie na granicy akcji i stanu. W *Bożym Narodzeniu* „akcja” zepchnięta zostaje poza obręb stajenki, gdzie Maryja trwa w milczącej adoracji Dzieciątka, Ono zaś wykonuje rytualny, pozbawiony implikacji czasowych gest błogosławieństwa. Zwierzęta w stajence sprowadzone są do roli atrybutów – w odróżnieniu od sugestywnie scharakteryzowanych i swobodnych w zachowaniu owiec „w akcji”. Sposób ujęcia klęczącej Maryi w tej i w innych scenach cyklu przypomina w swym wyrazie półpostaciowe ujęcie ikony. Bardziej istotne jednak jest podkreślenie funkcji tronowania (nawet w scenie *Ucieczki do Egiptu*) i znany z ustalonych typów przedstawień kultowych sposób trzymania Dzieciątka. Poważne Dzieciątko o dojrzałym wyrazie twarzy, wykonujące oficjalny gest błogosławieństwa, jest Stworzycielem na łonie Stworzenia, tronuje na kolanach Matki, a ich rozmowa jest wyrazem ponadczasowego obcowania. Z akcją łączy te postacie przede wszystkim zachowanie pewnego *continuum* przestrzennego – nawet w wydzielonym miejscu sylwetka Maryi wpisana jest w przestrzeń analogicznie jak sylwetki postaci biorących udział w akcji.

W cyklu pasyjnym przedstawiony jest najczęściej dramatyczny, decydujący moment wydarzenia, sytuujący je w zmienności czasu historycznego, a równocześnie zawarte są w obrazie wskazówki „zawieszające” akcję i kierujące uwagę widza ku medytacji, której przedmiotem jest Chrystus w kolejnych etapach Pasji. W cyklu maryjnym akcja jest z reguły przedstawiona pod postacią solennego w atmosferze rytuału. Wydarzenie stoi na granicy akcji i stanu, gdyż zachowane zostają (mimo licznych umowności) podstawowe zasady logiki relacji przestrzennych. Sylwetki o konkretności plastycznych brył umieszczonych w przestrzeni trwają w postawach odpowiadających rolom odgrywanym przez postacie w akcji.

Ostatecznego rozwiązania zagadnień związanych z problemem zderzenia w przedstawieniach Tryptyku Dominikańskiego akcji i stanu, narracji i ikony należy szukać w samym zobrazowanym temacie i jego źródłach. Tam, gdzie przedstawienie wykracza poza opis ewangeliczny, związane jest najczęściej z literaturą o charakterze teologicznym lub medytacyjnym i analogiczne cele realizuje sobie właściwymi środkami. Narracyjnie wyobrażona akcja jest jednym z nich, służącym realizacji pozaartystycznych celów. Empiryczna sugestywność *historii* stosowana jest tam, gdzie może uwydatnić treści teologiczne lub emocjonalne. Decyzja wykorzystania takich właśnie środków świadczy o określonym sposobie rozumienia zarówno istoty ewangelicznej historii, jak też istoty i roli obrazu. Określenie pozaartystycznych i artystycznych źródeł koncepcji obrazu w Tryptyku Dominikańskim wymaga jednak wyjścia poza sam obraz i zbadania kontekstu, w jakim powstał i funkcjonował. Pozostając na gruncie samego przedstawienia, można jednak rozważyć aspekt wynikający z jego funkcji jako zawierającego pouczenie lub prowadzącego do medytacji – obecność implikowanego widza.

3. Narracja jako dialog z widzem⁹³

Wszystkie zachowania przedstawionych postaci – czy to w dialogu, czy wykonujących nie związane z konkretną wypowiedzią czynności – są w pewien sposób przeznaczone dla widza, zakładają jego obecność. Postacie na obrazie nie zachowują się jak osoby w normalnym życiu, ale raczej jak aktorzy na scenie – istotą ich obecności i każdego ich gestu jest odniesienie do obserwatora. Ruch i gest nie są ukazane tak, jak wyglądają w czasie realnego wykonania, ale tak, by były czytelne i przekonujące. Obraz ma do spełnienia określoną funkcję, którą jest oddziaływanie na widza, poinformowanie go, pouczenie, dostarczenie tematu do medytacji. Obraz zwraca się do widza – więc obecność tego ostatniego wpisana jest już w samą strukturę przedstawienia. Funkcję narratora, czyli tego, który nawiązuje dialog z odbiorcą, mogą pełnić przedstawione postacie. Dialogowi z widzem w szerszym rozumieniu służy ukształtowanie świata przedstawionego tak, by kierować odczytaniem przez niego przedstawionej historii i zwrócić jego uwagę na istotne jej treści. Partnerem widza wirtualnego jest w tym wypadku wpisany w dzieło autor, który posługuje się

⁹³ W. K e m p, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; t e n z e (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln (zob. M. G ł o w i ń s k i, *Odbiorca*, STL, s. 274-275; A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Podmiot czynności twórczych*, STL, s. 309).

w tym celu przede wszystkim kompozycją sceny oraz takimi środkami artystycznymi jak barwa, światło i modelunek. Tutaj zajmiemy się bliżej tylko kategorią narratora.

Niektóre postacie pełnią szczególną rolę w dialogu z implikowanym widzem. Zwracają się do niego wprost lub spełniają zadania kluczowe dla zrozumienia narracji. Zacytujmy po raz kolejny Albertiego, który prowadzi nas przez te rozważania: „[...] dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia”⁹⁴.

Narracji wizualnej, rozumianej jako „widziana przez okno”, oddzielona od widza „granicą estetyczną” *historia*, potrzebny jest pośrednik, ktoś, kto nawiąże kontakt z patrzącym i przybliży mu treść przedstawienia. Postacie takie zna zarówno sztuka średniowieczna, jak i nowożytna, gdyż samo rozumienie jej funkcji zakłada aktywne oddziaływanie na widza. Postać pośredniczącą w dialogu z widzem można określić jako ujawnienie narratora, odpowiednik „narratora ukształtowanego dramatycznie” – czyli wcielającego się w jedną z postaci w dziele literackim⁹⁵. Narratorzy ukształtowani dramatycznie dzielą się na narratorów aktywnych, którzy wywierają widoczny wpływ na bieg wypadków, oraz obserwatorów.

1^o Narrator aktywny ma do spełnienia określoną, często kluczową rolę w dramaturgii sceny. Jego funkcja jako narratora może być przez niego świadomie przyjmowana i pełniona jawnie – zwraca się wtedy wprost do widza. W przedstawieniach Tryptyku Dominikańskiego bezpośredni zwrot do widza odznacza się patosem retorycznej apostrofy (gr. *apostrophe*, łac. *aversio*). Narrator „zawiesza” opowiadanie, by udzielić widzowi napomnienia (*admonitio*), odwołać się do jego sądu (*communicatio*), zachęcić do określonych postaw czy zachowań (*adhortatio*)⁹⁶.

Anioł w scenie *Bożego Narodzenia* zwiastuje pasterzom, ale jego frontalne ustawienie implikuje widza, do którego również skierowane jest to posłanie. Widz zostaje potraktowany na równi z betlejemskimi pasterzami i ma naśla-

⁹⁴ A l b e r t i, s. 383-384. Według K. Patza (dz. cyt., s. 284-285) funkcja „osób pośredniczących” w traktacie Albertiego odpowiada retorycznemu *prooimion* (łac. *exordium*), czyli wstępowi i jego psychologicznej roli wprowadzenia do tematu (K o r o l k o, s. 79 n.); w naszej klasyfikacji funkcję tę można przypisać narratorowi-obszawatorowi.

⁹⁵ Zob. przypis 9.

⁹⁶ K o r o l k o, s. 115.

dować ich w postępowaniu. Anioł jawnie zwraca się do widza, tym razem w silniejszej formie apelu, postać wychylająca się spoza ramienia Chrystusa w scenie *Ecce Homo*. Jest to żołnierz wyprowadzający Jezusa na schody pałacu namiestnika. Jego funkcja jako narratora nie polega w tym wypadku na wyjaśnieniu sytuacji, ale na żądaniu od widza emocjonalnej reakcji i osobistego zaangażowania. *Historia* zostaje „zawieszona”, by powtórzyć zadane w niej pytanie wobec „tu i teraz” patrzącego. Narrator włącza widza w scenę sądu. W podobny sposób ujęta jest postać św. Jana w *Złożeniu do Grobu*. Fragment jego naznaczonej cierpieniem twarzy ukazuje się spoza ramienia Chrystusa. Pełni on w dramaturgii wydarzenia bardzo konkretną rolę, pomagając umieścić Ciało Zbawiciela w grobie. Twarz Jana prowadzi widza ku emocjonalnym treściom sceny, staje się wzorem reakcji uczuciowej. Jej usytuowanie, tak jak w przypadku poprzednio omówionej sceny, pozwala skoncentrować wewnętrzne napięcie przedstawienia i uwagę widza na postaci Chrystusa. Postać narratora-pośrednika wprowadza do *historii* „pauzę” jako środek koncentrujący uwagę widza, sprzyjający wyjaśnieniu lub oddziałaniu na jego sferę emocjonalną. Zaznaczyć przy tym trzeba, że wzrok żadnej z określonych dotąd jako „narratorzy” postaci nie nawiązywał w sposób otwarty kontaktu z widzem. Narrator nie przekraczał granicy dwóch rzeczywistości, nie „uzewnętrzniał” przedstawienia, ale wprowadzał do niego widza. Postać aktywna w dramaturgii zdarzenia może pełnić funkcję narratora również w sposób utajony. Nie zwraca się wtedy wprost do widza, ale jej działanie pomaga mu zrozumieć akcję, stanowiąc komentarz całkowicie zawarty w *historii*. Funkcja narratora pozostaje podobna, osłabiony natomiast jest charakter bezpośredniego zwrotu i apelu. Narrator nie „zawiesza” w tym wypadku opowiadania, a przeciwnie – dynamizuje je. Narrator utajony jest tą samą postacią, która, zachowując się szczególnie ekspresyjnie, „uczy” pozostałe „właściwych” reakcji. Ostentacyjność jej postawy, gestu i mimiki przeznaczona jest dla widza i pośrednio objaśnia działanie innych postaci – koncentruje uwagę patrzącego na samej akcji. Józef z *Ucieczki do Egiptu* samym swoim zaangażowaniem uczuciowym narzuca określony sposób podejścia do przedstawionego zdarzenia.

2^o Typ narratora-obszera charakteryzyczny jest dla cyklu maryjnego. Funkcję tę pełni postać będąca biernym świadkiem przedstawionych wydarzeń, która kieruje uwagę widza we właściwą stronę i poświadcza niejako swoją obecnością prawdziwość i rangę ukazanych zdarzeń. Obserwator jest „tym, który widzi” i w tym sensie stanowi *alter ego* widza w obrębie obrazu. Obecność tych postaci podkreśla charakter sceny jako rzeczywistego zdarzenia, które odbyło się w taki właśnie jak na przedstawieniu sposób. Wprowadzając wewnętrzny punkt widzenia narzucają go widzowi, proponują przyjęcie logiki obrazu jako odzwierciedlenia rzeczywistości. Obecność i postawa obserwatorów

może być również komentarzem, tak jak obecność i zachowanie aniołów i pasterzy wobec Narodzonego komentuje dla widza charakter wydarzenia. W przypadku postaci pasterzy na pierwszym planie został zastosowany zabieg polegający na tym, że jedna z nich zwraca się w kierunku Dzieciątka, druga zaś – w stronę widza. „Kwestia” narratora rozpisana zostaje na dwa głosy.

Obserwują i otwarcie komentują wydarzenia także związane z architekturą monochromatyczne figurki, występujące zarówno w cyklu pasywnym, jak i marnym. Komentarz w tym wypadku nie odnosi się do aktualności zdarzenia, ale do związanego z nim proroctwa. Jest to komentarz uzewnętrzniający, wskazujący na coś poza samym przedstawieniem. Należy już do sfery komentarza symbolicznego.

IV. PODSUMOWANIE

Tryptyk Dominikański jako cykl przedstawień jest niewątpliwie układem o charakterze fabularnym. Zespół obrazów na ruchomych skrzydłach tryptyku można określić jako część odpowiadającą retorycznemu *narratio* w obrębie złożonej struktury późnośredniowiecznego ołtarza. *Narratio* ołtarza otwartego (cyklu pasywnego) stanowiło w tym przypadku spójną całość, której części łączyły się ze sobą, tworząc konsekwentnie rozwijającą się *historię*. Ołtarz zamknięty prezentował strukturę narracyjną mniej spójną, a jej poszczególne elementy wykazywały raczej tendencję „dośrodkową”, zamiast wiązać się ściśle z innymi. Narracja cyklu okazuje się zatem w dużym stopniu pochodną narracji poszczególnych wyobrażeń, którą transponuje na formy narracji zewnętrznej, zależnej z jednej strony od morfologii ołtarza, z drugiej – od widza, który z zestawionych epizodów rekonstruuje *historię*. Form wewnętrzną, wpisanej w sam obraz narracji należy zaś szukać w poszczególnych przedstawieniach. Ich podstawowymi wyznacznikami są kategorie czasu i przestrzeni, które określają jakości *actio* postaci jako bardziej lub mniej związane z przebiegiem zdarzenia, rozgrywającego się w obrębie kreowanego przez przedstawienie autonomicznego świata. Obecność przestrzeni, chociaż w formie bardzo ograniczonej i umownej, pozwala postaciom na poruszanie się na wyznaczonej w ten sposób „scenie” i nawiązywanie między sobą kontaktu. Formy działania postaci przyjmują często charakter zdecydowanie dynamiczny, stwarzając tym samym sytuacje napięcia pomiędzy działaniem i jego przyczyną z jednej strony, a skutkiem z drugiej – więc między tym, co (zgodnie z życiowym doświadczeniem) musiało wydarzyć się wcześniej, i tym, co później. Oprócz jednak postaci, które realizują swoją

aktywność „w akcji”, we wpisanym w obraz zdarzenia aspekcie zmienności i przemijalności obecne są postacie wykraczające poza historyczną „teraźniejszość” zdarzenia. Obydwie koncepcje wpisane są w formy budujące wizję świata przedstawionego – przez co rozrywają jego wewnętrzną spójność – ale ich znaczenie nie ogranicza się do problemów formalnych. Nie jest to kwestia mniej lub bardziej umiejętnego odtworzenia relacji przestrzennych lub postaci w ruchu, gdyż w obrębie wewnętrznej logiki przedstawienia pewne rozwiązania pozwalają się odczytywać jako niezwykle sugestywne pod względem temporalno-przestrzennym, inne zaś, występujące obok nich, wyraźnie zaprzeczają relacjom empirycznym. Prowadzi to do zderzenia ze sobą rzeczywistości różnych jakościowo, związanych albo z linearnym czasem *historii*, czasem ruchu i zmiany, albo z trwaniem przynależnym sferze sakralnej i związanym z nią symbolom. Każda z kwater łączy w mniej lub bardziej harmonijny sposób dwie podstawowe koncepcje: narracji, obrazu będącego symbolem historii, oraz *ikony*, będącej symbolem obecności Boga w życiu człowieka. Zakresu związanych z tym zagadnień nie sposób jednak wyczerpać, pozostając w obrębie Tryptyku Dominikańskiego. Jakkolwiek znajduje w nim odbicie wiele problemów nurtujących malarstwo XV-wiecznej Europy, nie jest dziełem, na którym one się zaczynają lub kończą. Należałoby odwołać się do szerokiego kontekstu, w jakim dzieło powstało i w jakim miało funkcjonować. Po pierwsze, jest to kontekst artystyczny – jego zakres wyznacza z jednej strony perspektywa sztuki o charakterze prowincjonalnym, jakim było malarstwo małopolskie, poddane heterogenicznym, krzyżującym się wpływom i wciąż jeszcze związane z *modus humilis* okresu przejściowego, z drugiej – perspektywa sztuki europejskiej, w której zaczynają dojrzywać przejawy kryzysu średniowiecznej koncepcji obrazu, ale które jednocześnie przeżywa pod wieloma względami swą fazę szczytową. Jest to okres poszukiwań, w których problem „ikony” i „historii” wielokrotnie znajduje dojrzałe rozwiązanie niż w Tryptyku Dominikańskim, a jednak może to być jedynie przejściowy kompromis, nie do obronienia przez dłuższy czas. Oczywiście samo przedstawienie zagadnienia na zasadzie dychotomicznego podziału „narracja” – „ikona” jest dużym uproszczeniem i zakłada istnienie pod tymi pojęciami pewnych kategorii idealnych. Jednak sama wschodnia ikona ewoluowała w kierunku ujęć bardziej narracyjnych, tym bardziej jeżeli dostawała się w orbitę zachodnioeuropejskiej pobożności. Z kolei kontekst nastawy ołtarzowej – którego nie sposób zlekceważyć w przypadku Tryptyku Dominikańskiego – zawiera w sobie treści bliskie pojęciu *imago*, nie zaś wyłącznie *historii*. Trwa wciąż dyskusja nad genezą ołtarza szafiastego, ale pewne jest, że w momencie, gdy nie zawiera on relikwii, funkcję uobecnienia przejmuje obraz. Ostateczne wyjaśnienie znaczenia opisanych form narracyjnych wymagałoby ponownego rozważenia roli nastawy ołtarzowej w liturgii – wykraczamy

tutaj wyraźnie poza kontekst „sztuki”. Podejmowane ostatnio badania nad strukturą średniowiecznych tekstów narracyjnych pozwalają na coraz pełniejszy wgląd w relacje między medium językowym i wizualnym. Należałoby i tutaj poszerzyć badania o kontekst wzajemnych zależności teorii wymowy i koncepcji obrazu, a także – właśnie o wspomniany już kontekst funkcjonowania tego, co dziś nazywamy dziełem sztuki, jako pełnoprawnego partnera słowa w praktyce liturgicznej. Przeprowadzona tutaj analiza wewnętrznych form narracyjnych daje po temu, jak sądzę, dobre podstawy. Wskazuje na istnienie zarówno w strukturze ołtarza skrzydłowego, jak i w strukturze pojedynczych kwater *narratio* jako uobecnienia zdarzeń ewangelicznej historii w kategoriach zbliżających je do żywego doświadczenia, czytelnych, przemawiających do wyobraźni oraz uczuć na podstawie wiedzy o świecie empirycznym i panujących w nim relacjach. *Narratio* ołtarza i kwater są ściśle ze sobą związane i warunkują się wzajemnie – jakości przedstawienia zdarzeń na kwaterach umożliwiają spójną rekonstrukcję całej *historii*, ale to właśnie przechodzenie od jednego do drugiego epizodu w ramach cyklu wydobywa narracyjną warstwę każdego z nich. Oprócz *narratio* jednak każda z kwater zawiera formuły przyrównywalne do retorycznego „wstępu” i „argumentacji”. Narracja niemal w każdym motywie prowadzona jest wielowarstwowo i to symboliczne i metaforyczne wzbogacenie czyni przejrzystym tło teologiczne, jak również „perswazyjną” funkcję całości. Obraz zwraca się do widza, „domagając się” od niego osobistego zaangażowania zarówno w przedstawione zdarzenie, jak i w jego wykraczający poza historię sens. Wyraźne jest (właściwie *obrazowi*, a nie *historii*) połączenie czasu przedstawienia i czasu widza – uobecnienie Boga „w historii”, jakie dokonuje się w obrazie, zawiera w sobie aluzje do uobecniania się Go w liturgii, która w kontekście, w jakim funkcjonował obraz, jest terażniejszością patrzącego.

WYKAZ SKRÓTÓW BIBLIOGRAFICZNYCH

- AB – „The Art Bulletin”, New York 1913–
- AH – „Art History”
- Alberti – L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Wrocław 1963; tu paginacja według przedr. [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, wybrał i oprac. J. Białoostocki, Warszawa 1988², s. 356-391.
- Belting, *Historia and Allegory* – H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Teccento: Historia and Allegory*, [w:] *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Proceedings of the Symposium*, ed H. Kessler and M. Sherve Simpson, „Studies in History of Art”, 16(1985), Symposium Series IV, s. 151-168.
- Belting 1990 – H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BHS – „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1932–
- FHA – „Folia Historiae Artium”, Kraków 1964–
- Franczkowiak – F. Franczkowiak, *Krakowski ołtarz dominikanów, jego treści i wygląd*, FHA, 13(1977), s. 53-86.
- Gadomski – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988.
- Korolko – M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- LCik – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I-IV, red. E. Kirschbaum [i in.], Freiburg 1968–
- Neumann – G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*, Berlin 1965.
- PL – „Pamiętnik Literacki”, Lwów, Wrocław 1902–
- Ringbom – S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965 (Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humaniora, vol. 31, nr 2).
- STL – M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976.