

URSZULA M. MAZURCZAK  
Lublin

## MIASTO W PEJZAŻU MALARSTWA NIDERLANDZKIEGO TOPIKA I OBRAZOWANIE

Zagadnienie sposobu przedstawiania miast w malarstwie niderlandzkim, zwłaszcza wielkich mistrzów, fascynuje badaczy od ponad stu lat, ponieważ łączy się z analizą innych ukazanych rzeczy, w tym ludzkich postaci. Wyglądy architektury wtopionej w zielony krajobraz „krajów niskich” snuły daleko idące przypuszczenia o ich realnych odtworzeniach na podstawie obserwacji otaczającej rzeczywistości dokonywanej przez artystów. Realizm końca średniowiecza ma swoją specyfikę, która odróżnia go od realizmu nowożytnego. Sceniczna rzeczywistość ukazywana w obrazach mistrzów niderlandzkich nie poddaje się prostemu naśladownictwu rzeczywistości, bowiem jej geneza tkwi zarówno w tradycji malarskiej miniatorstwa burgundzko-niderlandzkiego XIV wieku, jak i w topice literackiej kształtującej rozmową tkanę obrazów. Podejmując próby opisanie i wyjaśnienia struktur miejskich w obrazach tablicowych mistrzów niderlandzkich dotykamy zatem kwestii tzw. realizmu niderlandzkiego, wyjaśnianego wielokrotnie w badaniach tego kręgu sztuki<sup>1</sup>. Świadomi złożoności problemu ograniczymy się w tym miejscu do jednego motywu będącego początkiem wielkich tzw. *wedut* rozwijanych przez malarstwo europejskie w nowożytności. Miejskie struktury w malarstwie niderlandzkim nie były samodzielnym i samoistnym motywem artystycznym, lecz spełniały określoną rolę, były bowiem miejscem dla narracji, najczęściej o treści sakralnej ukazanej na pierwszym

---

<sup>1</sup> E. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, w: t e n Ź e, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 122-151.

planie kompozycyjnym. Owa dramaturgia sceniczno-postaciowa musiała sprostać wielu wymaganiom, również fundatora, którego świadomość religijna i obyczajowa stawiała artyście konkretne wymagania. W jakim stopniu otaczające scenę uniwersum – krajobrazowe i architektoniczne – pozwalało artyście rozwinąć inwencję własną, zaś w jakim stopniu nakładało zobowiązanie wobec treści sceny – spróbujemy wykazać w niniejszej pracy.

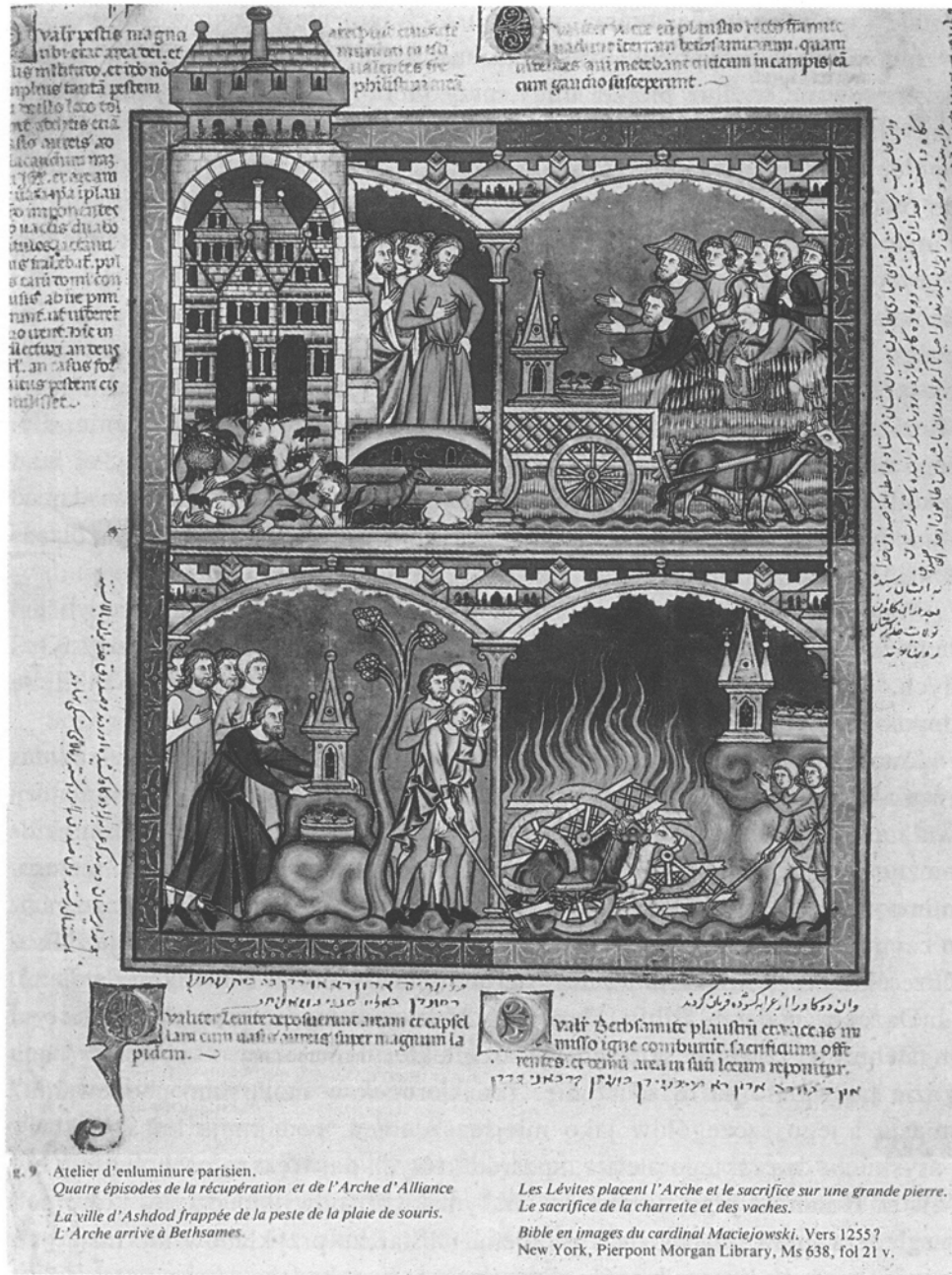
Genezą dla miast rozwijanych w różnych kompozycjach pejzażowych malarstwa tablicowego są miniatorskie ich początki kształtowane w paryskich *ateliers* XIV wieku. Wskazuje na to bogata literatura przedmiotu malarstwa niderlandzkiego XV wieku, którą stanowią zarówno poważne, obszerne książki, jak i mniejsze rozprawy o ważkich niejednokrotnie rezultatach badawczych<sup>2</sup>. Nie można pominąć innych ożywczych inspiracji, np. włoskiego malarstwa ściennego XIII i XIV wieku, rzeźby monumentalnej, snyderstwa, złotnictwa, drobnej plastyki a nawet wzorów tkanin. Iluminatorzy pochodzący z regionów Flandrii, Brabantu, Limburgii, kształcili swój warsztat malarski w pracowniach paryskich, spośród których najwyższy poziom artystyczny zaznaczył się w królewskiej pracowni malarskiej, pamiętającej czasy szczególnego mecenatu króla Ludwika Świętego i jego matki Blanki Kastylijskiej. W tym okresie dają się zaobserwować załączki w odwzorowaniach miejskich detali architektonicznych, które dostrzegał artysta i starał się wkomponować w scenerię sakralną. W tym zakresie sztuki miniatur Psalterza Ludwika Świętego wyznaczył przełom w średniowiecznym iluminatorstwie przez wprowadzenie do kompozycji miniatorskich jako ramy dla obrazów stylu okien paryskiej katedry Notre Dame.

W tym kręgu powstała Biblia zwana Biblią kardynała Maciejowskiego, datowana na lata około 1255 roku, (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, Ms. 638), która prezentuje nowe rozumienie rzeczywistości obrazu w tym również rozumienie miasta<sup>3</sup>. Na folio 21 ukazana jest scena zdobycia przez Jozuego miasta Aszdod (Joz. 11, 22) – po stronie lewej oraz przewiezenie Arki do Bet-Szemesz (Joz. 15, 10) po stronie prawej w górnej części kompozycji karty (il. 1). Adekwatne do treści ukazanych wydarzeń są zatem dwa miasta Aszdod i Bet-Szemesz, ale tylko jedno z nich znalazło swoje ukształtowanie – to Aszdod. Jego implikację wyrażają współczesne Paryżowi

---

<sup>2</sup> *Vlaamse kunst van de oorsprong tot heden*, red. H. Liebaers, V. Vermeersch, Antwerpen 1996, s. 96 nn.

<sup>3</sup> Ch. S t e r l i n g, *La peinture médiévale a Paris 1300-1500*, Paris 1987, s. 22-28.



1. Biblia Kardynała Maciejowskiego, Zdobycie przez Jozuego miasta Aszdod oraz przewiezienie Arki Przymierza, fol. 21

detale: monumentalna brama miejska z fragmentem murów obronnych, wzmocnionych przyporami oraz ukazane w głębi wąskie fasady kamienic uszeregowane wzdłuż pierzei ulicy, przy której rozgrywa się dramat pokonanych Anakitów. Brama miasta wykracza poza linię ramy miniatury, co pogłębia jej autentyczność. Wysoki łuk, na którym osadzony jest adekwatny do ówczesnych budowli dwupiętrowy szczyt, przypomina archaiczną formę romańską miejskiego stylu budownictwa. Trzypiętrowe, miejskie kamienice z wysokimi bramami wprowadzają w klimat Paryża 2. poł. XIII wieku, czyli okresu jego intensywnej rozbudowy. Wydarzenie walki i zwycięstwa Jozuego zinterpretowane zostało przez iluminatora jako fakt historyczny uwspółcześiony poprzez aktualną architekturę paryską, natomiast przywiezienie Arki do Bet-Szemesz jest wydarzeniem o świętym znaczeniu, dlatego nie ma tutaj żadnych asocjacji z konkretnym miejscem. Powyżej łuku arkady zaznaczone zostały umowne kształty architektoniczne, odpowiadające tradycyjnej manierze malarskiej, której geneza sięga miniatorstwa bizantyńskiego oraz mozaik kręgu Sycylii<sup>4</sup>.

Wprowadzenie do scen aktualnych detali miejskiego budownictwa nie było zatem rzeczą dowolną, ale wyrazem przemyślanych dążeń artystycznych, w których pierwszoplanową rolę odgrywało wydarzenie biblijne, dopuszczające, bądź oddalające współczesne realia.

Analogiczną koncepcję obserwujemy na folio 41, gdzie ukazane są zdarzenia z życia Dawida i Betsaby. W górnej części całostronicowej miniatury widziane są pałace Dawida i Betsaby. Szkieletowe konstrukcje architektoniczne zaznaczone zostały linearnie, co pozbawiło je wolumenu materii, mimo to oddają ideę luksusowej architektury w typie miejskiej rezydencji, o czym świadczą tak wypracowane szczegóły, jak wysoka brama wjazdowa, duże okna, loggia, okiennice z misternie opracowanymi żeliwnymi detalami.

Dążenia malarza Biblii kardynała Maciejowskiego świadczą o nowym myśleniu w zakresie szczegółów architektury miejskiej – świeckiej, tam gdzie pozwalało na to zdarzenie. Ten kierunek w malarskim „budowaniu” miasta i jego szczegółów jako miejsca zdarzeń, podejmują kontynuatorzy paryskiego dworskiego atelier, spośród których największą osobowością był Mistrz Honorè i jego uczniowie. W tym kręgu powstało dzieło, które pod względem interesującego nas problemu dostarcza przykładów nie mających wcześniejszych antecedensów. Świadczy o tym kodeks obejmujący *Żywot*

---

<sup>4</sup> Tamże.



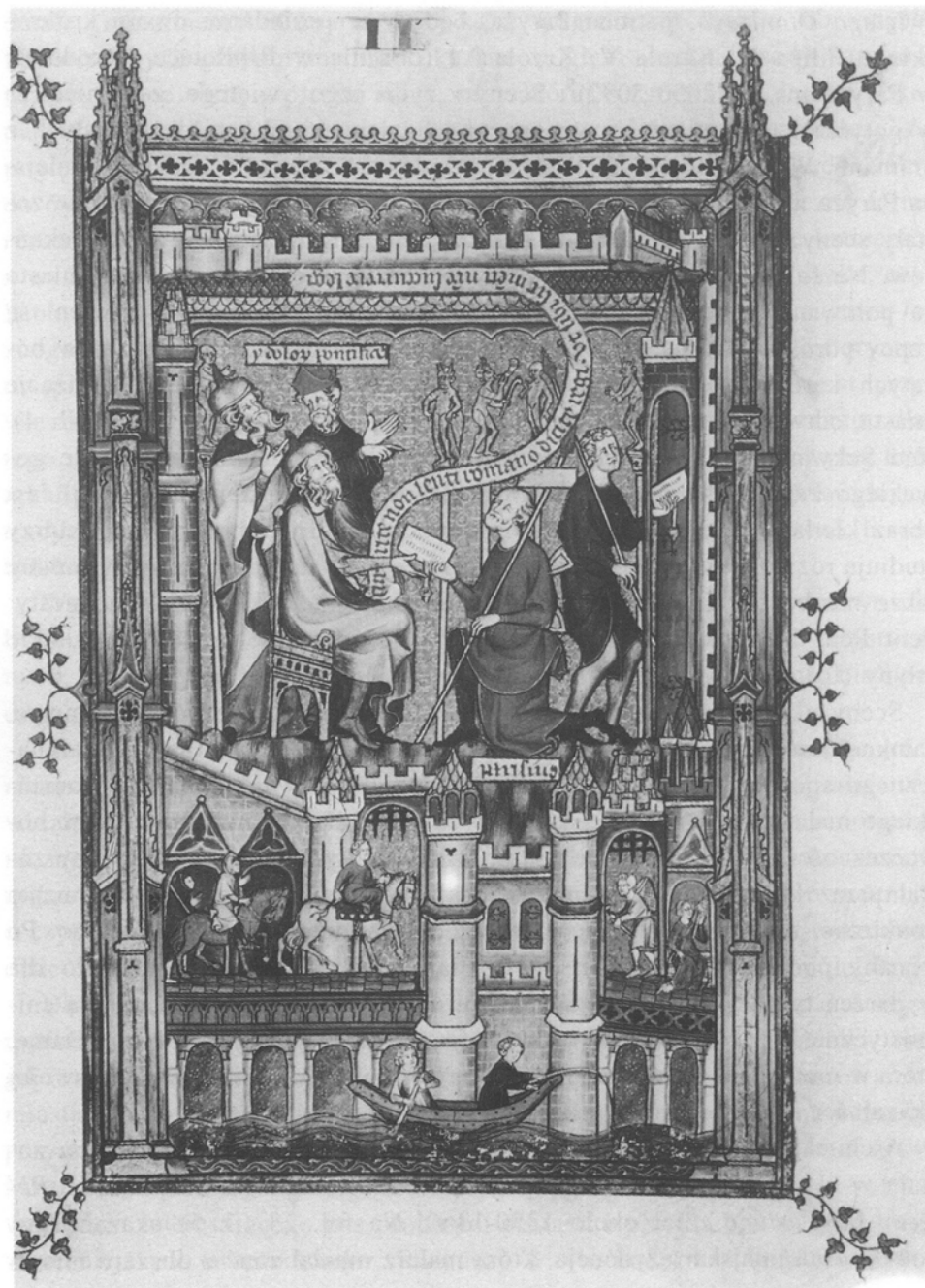
*świętego Dionizego*, patrona Paryża, będący w posiadaniu dworu królewskiego Filipa V, Karola V, Karola VI (obecnie w Bibliotece Narodowej w Paryżu ms. fr. 2090-2092)<sup>5</sup>. Sceny z życia tego Świętego, zamknięte są w gotyckich obramieniach wzbogaconych elementami murów miejskich z bramami. W dolnych, w stylu *bas de pages*, ukazał mistrz konkretne miejsca Paryża związane z nabrzeżem Sekwany (il. 2). Tutaj przedstawione zostały sceny, będące społecznym przekrojem życia miasta i jego mieszkańców. Na fol. 115 eleganckie towarzystwo dworskie udaje się poza miasto na polowanie z sokołami, na innych natomiast kartach przedstawieni są kupcy poruszający się wzdłuż Sekwany, zaś arystokracja przejeżdża w bogatych karocach, (fol. 125, il. 3). Sceny ukazują również aprowizacje miasta, odtworzeni są przewoźnicy beczek wina oraz węglarze (fol. 1, il. 4). Nad Sekwaną w obrębie *cite* skupiało się także życie uniwersyteckie gotyckiego Paryża, dlatego nie mogło zabraknąć i tej grupy społecznej. Jest obraz klerków przepływających się barkami na drugi brzeg rzeki, którzy studiują rozwinięty rękopis (fol. 99). Misternym rysunkiem zaznaczył mistrz także niezbędną dla miasta arterię komunikacyjną, jaką stanowiły mosty: Petit Pont i Grand Pont, przy którym w owym czasie pracowały wielkie młyny (fol. 37)<sup>6</sup>.

Sceny ukazujące zdarzenia z życia Świętego mają szczególną wymowę, zamknął je mistrz obwodem murów miejskich, przez co nawiązują do archaicznego sposobu znaczenia idei miasta, jaki przetrwał od czasów rzymskiego malarstwa. Mury miejskie były również dla malarza synonimem nowoczesności, bowiem właśnie w tym czasie ich pierścień powiększony został przez króla Filipa. Zatem oznaczają już nie ideę miasta, ale miasto konkretne, z którym związane było, zgodnie z legendą, życie Świętego. Po to, aby podkreślić owe miejskie realia, malarz zastosował jako tło dla wydarzeń typową dla tego czasu kratownicę. Na fol. 125 widoczne są enigmatycznie, acz rozpoznawalne detale fasady katedry paryskiej Notre Dame, która w momencie ukończenia dzieła, czyli około 1317 roku, w pełni swojej okazałości zachwycała nie tylko Paryżan.

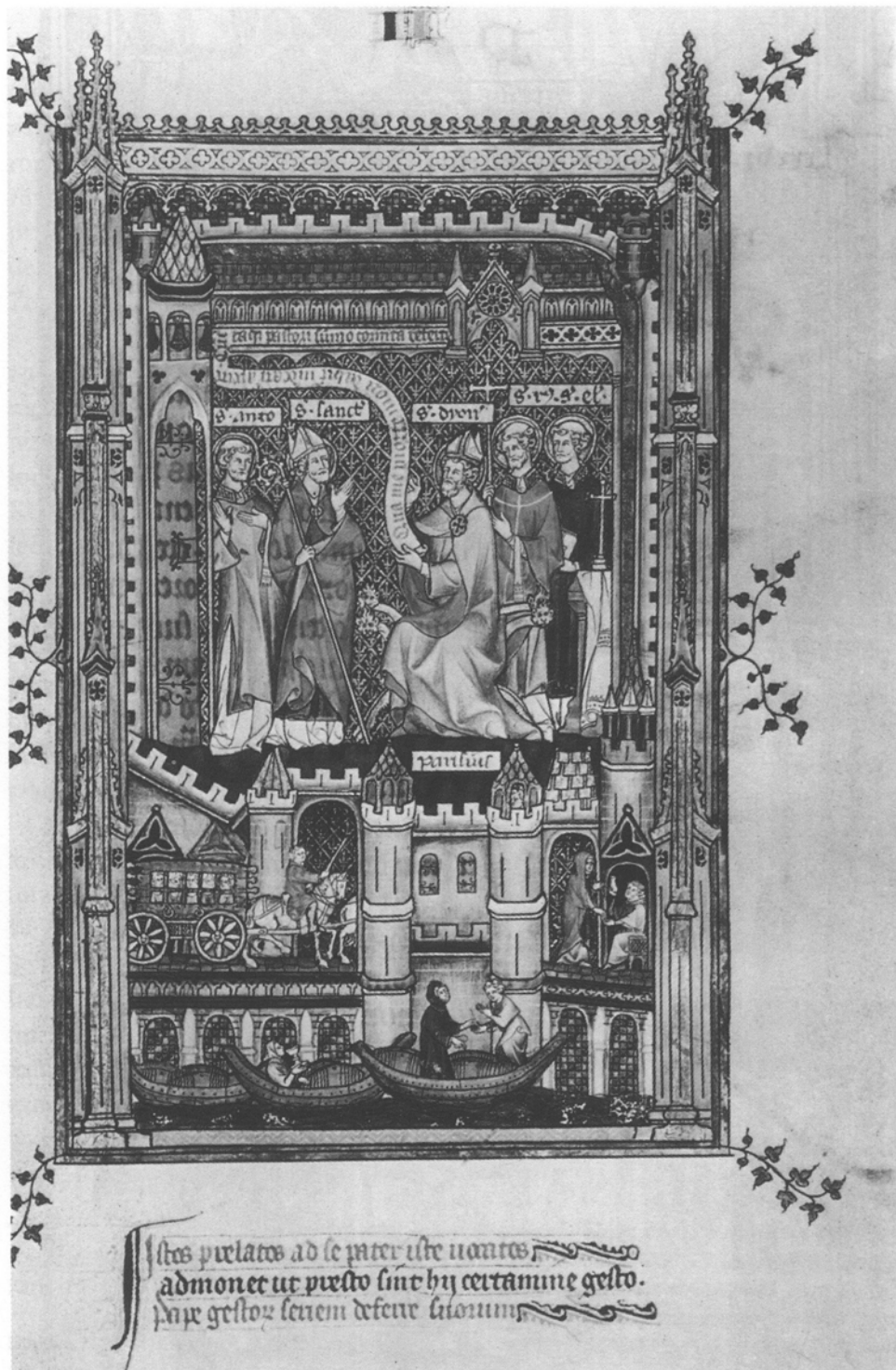
Architektura świeckich budowli miejskich typu pałacowego oddana została w cyklu miniatur ilustrujących dzieło Guillaume de Machaut *Le Remede de Fortune* z lat około 1350-1360. Na fol. 23 (il. 5) ukazana jest nowoczesna miejska rezydencja, którą malarz musiał znać z obszaru miasta

<sup>5</sup> Tamże, s. 55-61.

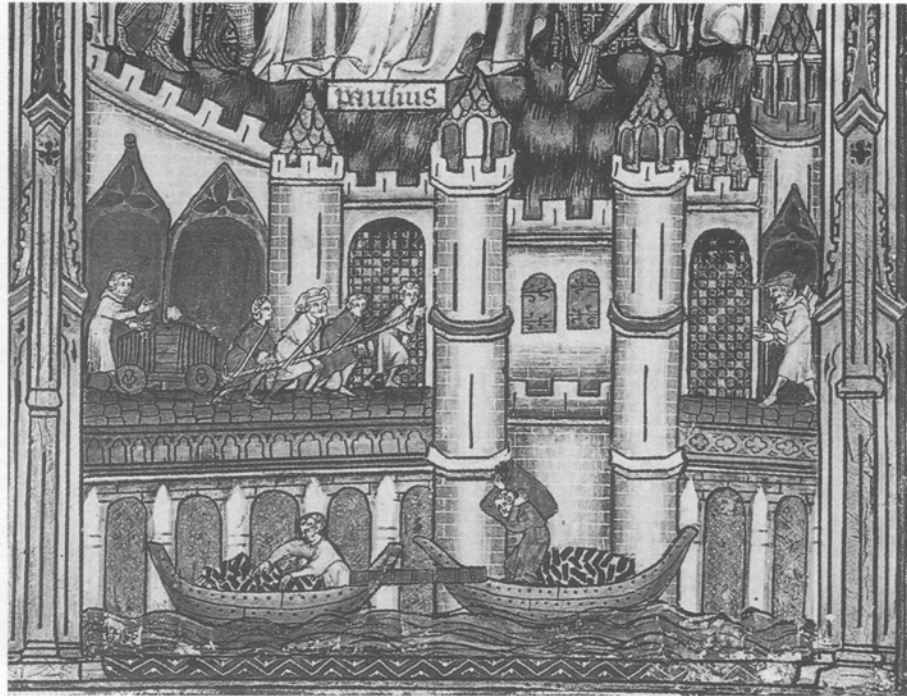
<sup>6</sup> Tamże.



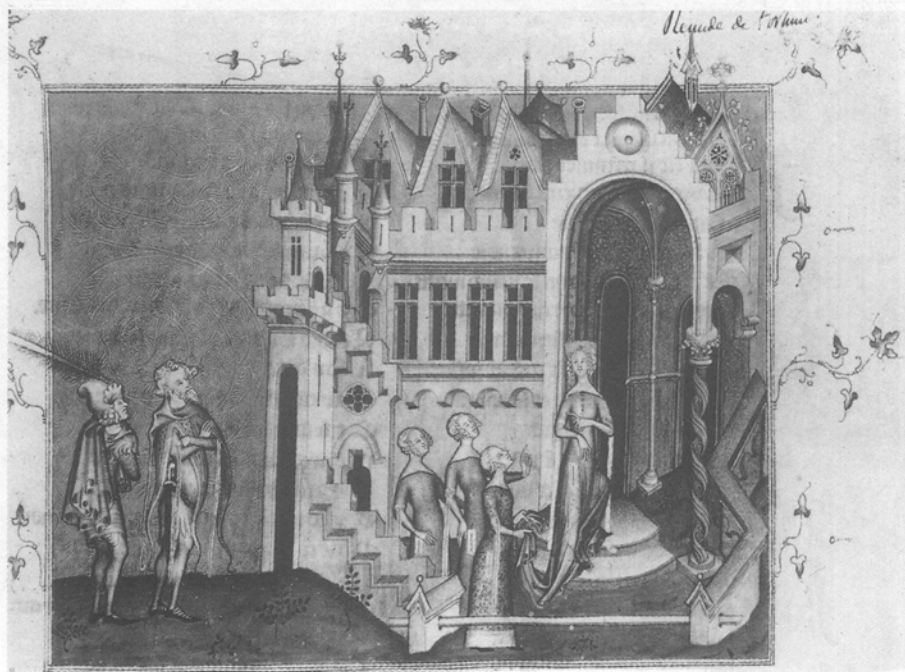
2. Mistrz Honore, *Żywot Świętego Dionizego*, fol. 115



3. Mistrz Honore, *Żywot Świętego Dionizego*, fol. 125



4. Mistrz Honore, *Żywot Świętego Dionizego*, fol. 1



5. Guillaume de Machaut, *Le Remede de Fortune*, fol. 23

tworzącego nowe wzorce miejskiej architektury monarszej, różniącej się od zamków w stylu feudalnym, które zachowywały tradycyjną formę późno-romańskich budowli obronnych. Fascynacja Paryżem uwieczniona została również w znanych obrazach kalendarza dla księcia de Berry wykonanych przez braci Limburg. Na karcie czerwca widnieją pałace nowego typu: Hotel de Nesle – rezydencja księcia de Berry, fasada Palais de la Cité z wieżą Zegarową oraz kaplicą królewską Sainte Chapelle<sup>7</sup>.

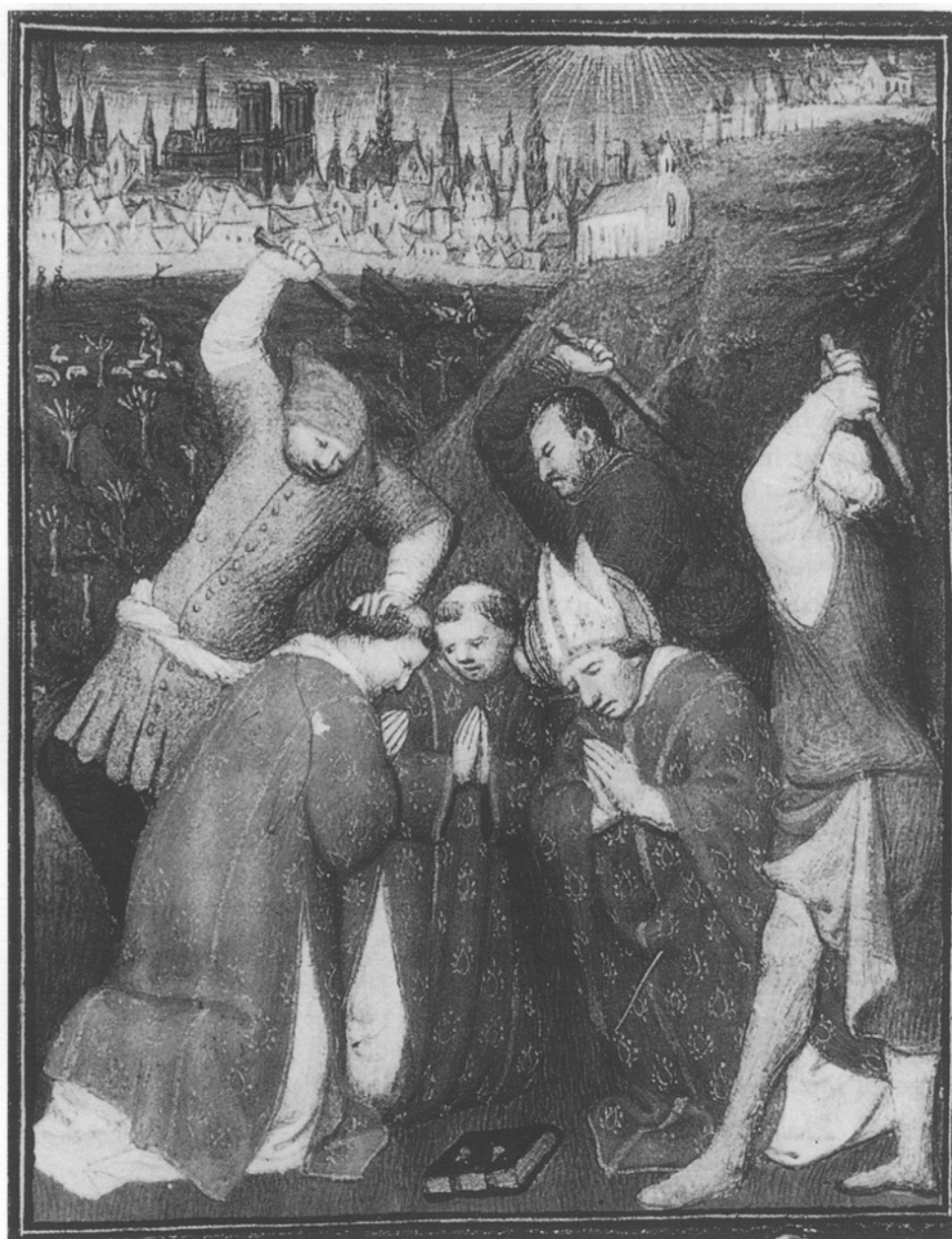
Przytoczone powyżej przykłady odtwarzają fragmenty Paryża, miasta znacznie rozbudowanego w 1. poł. XII wieku i otoczonego nowym pierścieniem murów obronnych przez króla Filipa Augusta (1180-1210). Budowle wznoszone były z pięknego, białego kamienia wydobywanego z kamieniołomów lewobrzeżnej Sekwany, czyniąc z miasta europejską metropolię<sup>8</sup>. Komunikacyjna arteria miasta – Sekwana, wyznaczała obszary życia społecznego oraz intelektualnego stolicy, koncentrując wzdłuż swojego prawego brzegu życie kupiecko-handlowe, zaś po stronie lewej uniwersyteckie. Wyspa natomiast zachowywała swoją domenę dworską – królewską. Miejską zabudowę stanowiły pałace możnowładcze i królewskie, luksusowe kamienice oraz szereg budynków użyteczności kościelnej, akademickiej i handlowej. Wybrane tutaj przykłady są dowodem świadomości miasta jako rozbudowanej w swojej różnorodności struktury urbanistycznej, która podporządkowana jest jego funkcji.

Mistrz (znany jako Jacques Coene)<sup>9</sup> pracujący w Paryżu dla marszałka królewskiego – Boucicaut, roztoczył panoramy Paryża w rozwiniętej strukturze urbanistycznej, w której zaakcentowane zostały konkretne miejsca. W *Brewiarzu* zwanym *Châteauroux* (Châteauroux Bibl. Municip. ms. 2, fol 364 i 367, il. 6), ukazany został znacznie obszerniejszy widok miasta z jego licznymi budowlami sakralnymi, dominującymi ponad monumentalnymi kamienicami. Wzdłuż murów obronnych wije się nieregularna linia niskiej zabudowy rzemieślniczej tworzącej rozległe skupisko miejskie. Scena męczeństwa św. Dionizego ukazana została, zgodnie z przekazem tradycji, na wzgórzu Montmartre widzianym na pierwszym planie, zaś w głębi roztacza

<sup>7</sup> *Les tres Riches Heures du Duc de Berry. Musée Condé Chantilly*, wstęp, M. Meiss, Paris 1993, s. 179.

<sup>8</sup> R. S e n n e t t, *Flesh and stone. The body and the city in western civilisation*, London 1994, tłum. pol. M. Konikowska, *Ciało i kamień, Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, Warszawa 1996, s. 150 nn.

<sup>9</sup> S t e r l i n g, dz. cyt., s. 377 nn.



6. Mistrz Marszałka Boucicaut, *Brewiarz Châteauroux*. Męczeństwo św. Dionizego, fol. 367

się panorama Paryża. Struktura miasta jest tutaj adekwatna do rzeczywistego układu urbanistycznego, obejmującego zarówno miasto, jak i jego przedmieście. Wydarzenie zatem rozgrywa się w obrębie *suburbanus*, co było zgodne z historycznym przekazem i z tej perspektywy widziane jest miasto. Od początku XV wieku następują w malarstwie konkretyzacje w ukazywaniu miasta jako żywego organizmu społecznego, zespolonego z wydarzeniami rozgrywającymi się niegdyś, znanymi w historii państwa, czy w historii świętej. One też stanowią „punkt widzenia” zdarzeń i rzeczy ukazywanych na drugim lub trzecim planie kompozycji obrazu.

Śledząc koncepcje obrazowe miasta w miniatorstwie przełomu XIV i XV wieku, dostrzegamy ich uporządkowanie, zgodne z ówczesną hierarchią społeczną: Kościoła, sfery feudalnej, bogatego mieszczaństwa, wreszcie sfery uboższej rzemieślników, kupców a na końcu wsi. W odzwierciedleniu tego porządku pomagała malarzowi tradycyjnie rozumiana konstrukcja przestrzeni, w której pierwszy plan zajmowała scena sakralna, środkowy, obniżony teren wypełniały niskie pagórki porośnięte roślinnością i kępami drzew, stanowiąc dopełnienie akcji pierwszego planu, zaś trzeci odległy dystans zamykały wzgórza, które jako wyniesione kopce zamykały linię horyzontu. Plany te wyznaczały miejsca dla określonych zespołów architektonicznych: klasztorów, warowni lub zamku feudalnego, miasta otoczonego murami z umowną, acz stylistycznie nowoczesną – gotycką zabudową oraz ubogich siedzib wieśniaczych. Jednymi z najwcześniejszych tego typu wypracowanych schematów są iluminacje *Godzinek* Karola III, króla Nawarry i księstwa Èvreux, zwane jako *Livre d'Heures de Charles III de Nobles 1361-1425*, (Cleveland Museum of Art, ms. 64). Przykładowo sceny *Pokłonu Mędrców* i *Ucieczki do Egiptu* unaoczniają na trzecim planie te regularnie rozłożone budowle: zamku feudalnego i miasta, rozdzielone wąwozami oraz zalesionymi obszarami. *Pokłon Mędrców* jest rozbudowany do sceny tematycznej na planie pierwszym oraz orszaku mędrców wyłaniającego się spoza wzgórz. Pierścień murów obronnych miasta spina monumentalna brama, wysunięta poza linię obwarowań z wydatną szyją bramną wzmocnioną wieżyczkami strzelniczymi. Miasto posiada budowle sakralne z kopułami, architekturę typu pałacowego oraz wysokie kamienice mieszczańskie. Wzdłuż murów obronnych ciągnie się linia niskiej zabudowy podmiejskiej rzemieślniczo-wieśniaczej. Na jednym ze wzgórz pomiędzy dworską zabudową a miastem widnieje wiatrak. W scenie *Ucieczki do Egiptu* w środkowym dystansie zaznaczył malarz niewielką kaplicę, która dopełnia kompozycję miasta i zamku w tle na planie trzecim.



Znacznie szerszy przekrój architektonicznych zespołów uwidacznia karta ze sceną *Piekła* (fol. 89). Linię horyzontu trzeciego planu zamyka siedem wzgórz. Na każdym z nich ukazane zostały zróżnicowane struktury architektoniczne nawiązujące do zamków – warowni feudalnych, mniejszych kasztelanii rycerskich, zabudowy miejskiej oraz rozległego opactwa z kościołem z lewej strony. Z tym charakterem architektury korelują postaci więzione na wozach, a następnie spychane w podziemne czeluści. Piekło planu pierwszego to „miasto” szatana, w którym demon pożera jego mieszkańców. W tym orszaku potępionych, wydartych ze swoich siedzib, rozpoznać można postaci w ubiorach zakonnych, szlacheckich, a nawet nagich królów ze swoimi insygniami: berłem – postać z lewej strony i koroną – z prawej. Styl architektury na linii horyzontu nie jest zatem przypadkowy lecz ściśle skorelowany z treścią piekielnego potępienia.

Mistrz marszałka Boucicaut, wprowadził do rozwiniętych krajobrazów miasta również przyległe doń przedmieścia wiejskie. Jedno z najcenniejszych tego typu przekazów malarskich tego mistrza zawarte jest w *Godzinkach* marszałka Boucicaut powstałych w latach 1410-1412 (Paryż, Muzeum Jacquemart-Andre, ms. 2). Na linii horyzontu widnieją trzy grupy architektoniczne: rozległe miasto z lewej strony, siedziba klasztorna z kościołem oraz niewielka, ogrodzona niskim murem własność uprawna z zabudową mieszkalną. Ponad zespołem klasztornym dominuje wieża, której zwieńczenie jest typowe dla niderlandzkiej architektury sakralnej. Istnieje zatem wyraźny zamysł architektury rodzimej, niderlandzkiej powtórzonej również w innych miniaturach np. ze scenami: *Zwiastowania* i *Nawiedzenia* (il. 7). Poza scenami rozciąga się rozległy, obniżony jak gdyby w niecce, krajobraz z łagodnymi wzgórzami, pomiędzy które wdziera się zatoka. Jest ona żywym organizmem, po jej tafli pływają łabędzie, kaczki, a także niewielkie barki. Malarz dworski, dobrze znający miasta nadmorskie Niderlandów, zwłaszcza Gandawę, Brugię, starał się odtworzyć klimat pejzażowy tego dominującego w Europie kraju<sup>10</sup>. W swoich obrazach odnotował wiele innych szczegółów, założeń architektonicznych związanych z życiem i funkcjonowaniem miasta, do których należały wówczas szpitale i cmentarze poza murami, jak to przedstawione zostało na miniaturze z *Księgi Godzin* przechowywanej w Bibliotece Narodowej w Paryżu z roku 1414.

---

<sup>10</sup> Tamże.





7. Mistrz Marszałka Boucicaut, *Godzinki Marszałka Boucicaut*, ok. 1475-80, *Nawiedzenie przez Maryję św. Elżbiety*

Dokonania artystyczne tego iluminatora uczestniczącego razem ze swoim mecenasem w jego podróżach dyplomatycznych, pozostawiły trwałe osiągnięcia w iluminatorstwie niderlandzkim. Przejął je i rozwinął Mistrz Księcia Bedford – Jana Lankustra regenta Francji pomiędzy latami 1422-1435<sup>11</sup>. Jego kompozycje stanowią luksusowe obrazy pełne różnorodnych kompozycji architektonicznych, zaludnione ruchliwymi, eleganckimi postaciami. *Godzinki* księcia Bedford (Londyn, British Lib. Add. Ms. 18850) powtarzają schemat kompozycji wzgórz, na których umieścił siedziby monarsze, dworskie, opactwa, a nawet zarysy miast. Obszary te zostały znacznie bardziej zaludnione licznymi postaciami. Rozwinął także plan środkowy, który związany jest kompozycyjnie z pierwszym planem, w którym rozgrywa się wydarzenie. Budowa wieży Babel (fol. 17v., il. 8) oddaje szczegóły techniki budowlanej monumentalnej architektury z wynalazkiem koła, za pomocą którego możliwe było wciąganie olbrzymich bloków kamiennych na wyższe kondygnacje. Cały zaludniony teren oddaje klimat prawdziwej „fabryki budowlanej”. W scenie *Budowy arki Noego* (na fol. 15) miasto i posiadłość dworska z lewej i prawej strony karty połączone zostały podmiejskim terenem rolniczym, zatłoczonym grupami ludzi i zwierząt spieszących się do arki. Realia zatem odnoszą się bezpośrednio do tematu na pierwszym planie, lecz sposób ich przedstawienia nie jest już umownym znakiem tylko ożywioną akcją, oddającą ówczesne życie miasta z jego przedmieściami.

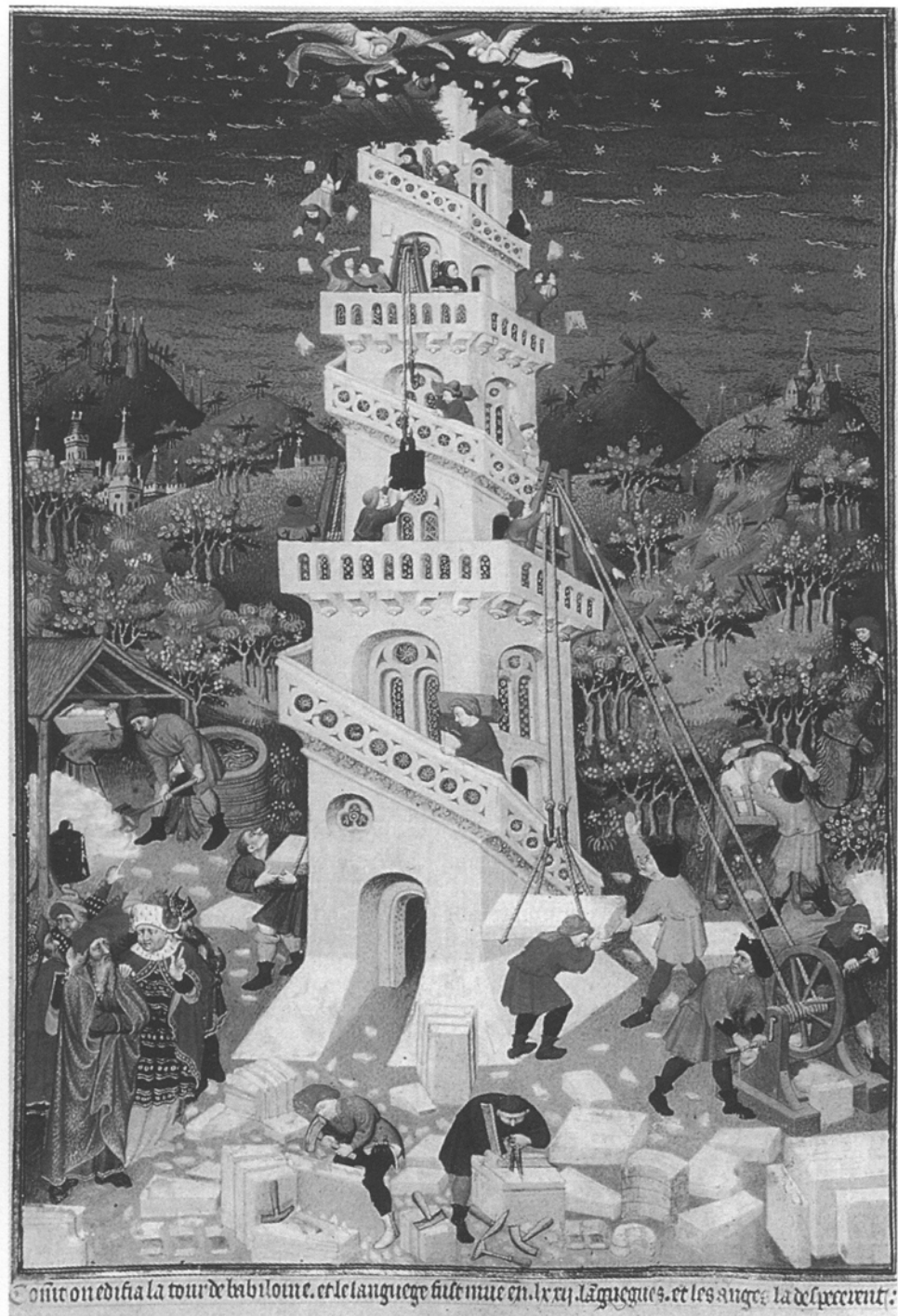
W *Brewiarzu* księcia Bedford (zwanym *Brewiarzem z Salisbury*, il. 9) powstałym w latach 1433-1434<sup>12</sup> wszystkie te dokonania w zakresie budowania tła krajobrazowego stanowią swoistą *summę* dotychczasowych doświadczeń artystów pracujących od końca XIV do 1. ćwierci XV wieku.

Miasto jako organizm złożony z konkretnych form architektonicznych ujawniało swoją realną strukturę związaną z kontekstem narracyjnym planu pierwszego. Obrazy średniowiecznych miast wprowadzały również do swojego obrębu to, co pochodziło spoza obszaru rodzimego. Obserwujemy asymilację w obrębie życia miasta tego, co „obce”. Wtargnięcie tych elementów wynikało z zainteresowań artystów inną, nie tylko własną sztuką. Pracownie miniatorstwa paryskiego realizujące fundacje królewskie i dworskie zdołały wykształcić artystów rozpoznających nie tylko najbliższą, rodzimą kulturę i jej tradycję, ale i dokonania malarskie, pochodzące z innych obszarów, zwłaszcza stale fascynującej Italii. Dlatego też artyści tacy, jak

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 421-456.

<sup>12</sup> Tamże, s. 435.



8. Mistrz księcia Bedford, *Godzinki księcia Bedford*, fol. 17, *Budowa wieży Babel*



np. Jan Poucelle, podejmując podróże zwłaszcza do Italii, wprowadzali do swoich obrazów poggiottowskie wzory, również architektury<sup>13</sup>. W ówczesnej Italii styl budownictwa zdecydowanie różnił się od francuskiej architektury gotyckiej zarówno tej z okresu romańskiego, jak i – tym bardziej – współczesnej. Wprowadzona do północnego malarstwa jest rodzajem cytatu ubogacającego kompozycje i będącego wyrazem świadomych dążeń poznawczych. W *Brewiarzu de Belleville*, powstałym w latach 1323-1326, pojawiają się zminiaturyzowane formy architektury florenckiej jako miejsca dla alegorycznych postaci ilustrujących kolejne miesiące<sup>14</sup>. Architektura ta została przez malarza przejęta z malarskich kompozycji Giotto, które poznał nasz miniaturzysta będąc w Padwie i Florencji, a następnie dopasowana do nowych sytuacji scenicznych. Asymilacja tego, co rodzime, z tym, co „obce”, została przyswojona bynajmniej nie jako fantazyjna dekoracja lub symboliczny skrót, lecz jako realna, acz zminiaturyzowana rzeczywistość. Na ilustracji z kodeksu *Miracles de Notre Dame* (fol. 70v.) artysta wymalował Palazzo Vecchio z Florencji, utożsamiane jako symbol władzy Republiki, która odmiennością swojego ustroju administracyjnego musiała fascynować człowieka z Północy. Tę formę architektoniczną odwzorował malarz z autopsji, podczas swojego pobytu w tym mieście w latach 1320-1323<sup>15</sup>. Nie jest zatem malarską transpozycją istniejących już modeli malarskich, ale architekturą oddaną z bezpośredniego doświadczenia miasta i jego realiów.

W omawianym malarstwie miniatorskim pojawiają się formy architektury pochodzącej spoza tradycji budownictwa łacińskiego europejskiego, mianowicie orientalnego. Znajdujemy inspiracje budownictwa bizantyńskiego i arabskiego najczęściej w tych scenach, gdzie rozgrywają się wydarzenia święte, jak np. w scenie *Zwiastowania* znanego nam już kodeksu *Livre d'Heures Karola III* (fol. 20). Misterna konstrukcja świątyni złożona jest z detali architektury orientalnej, widocznej zwłaszcza w konstrukcji kopuły, a także arabskich minaretów, opinających wieże jak ornament w wyrobach złotniczych. Styl łączenia architektury współczesnej z tą, która powstała w odległym czasie i przestrzeni, stworzył archaizacje, które znało już miniatorstwo wczesnośredniowieczne i romańskie, jednak teraz daje się zaobserwować większą rzetelność odtwórczą i świadomość jej odrębności.

<sup>13</sup> Tamże, s. 85 n.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

Było to potrzebne, aby odtworzyć trudną dla uzmysłwienia plastycznego filozofię dziejów ludzkich, którą splata historia zbawienia. Problem ten znajdował nową interpretację w akademickich środowiskach teologicznych. Ten typ budownictwa, można go określić – „spoza granic”, w sposób bardziej adekwatny unaoczniał rzeczywistość biblijną. Te nowe konstrukcje odzwierciedlają inną, aniżeli w okresie wczesnego średniowiecza, postawę wobec „obcego”. Rozpoznawane były często z autopsji, bowiem artyści podróżując do Italii zapuszczali się na południe półwyspu, docierając do jego historycznie odrębnych miejsc, np. Sycylii. Drugim obszarem chętnie odwiedzanym była południowa Francja, zwłaszcza Avignon, gdzie znajdowała się nowa siedziba papieska z rezydującym tam wówczas dworem<sup>16</sup>. Możliwość poznania odległych krain pozostawiała trwałe ślady w kompozycjach malarskich powstałych w Paryżu lub w innych ośrodkach po północnej stronie Alp. Samo przekraczanie tego pasma rodziło świadomość wkraczania w obszar tego, co odległe i nieznanne<sup>17</sup>.

Miniaturstwo niderlandzkie wykształcone na wzorach paryskich stwarzało od połowy XIV wieku coraz bogatsze modele miast wkomponowanych w krajobraz. Realia architektury odtwarzają ówczesne rodzime budowle miejskie oraz podmiejskie, które znajdują związek ze sceną. W tym także kontekście znajdują swoje racje wzory architektury orientalnej, które asymilując się z rodzimymi pejzażami implikują nowe związki treściowe. Iluminacje ukazane w typowym dla tego okresu wyborze dzieł odpowiadają również szczególnej świadomości miast, zwłaszcza dużych metropolii, które stworzyły nowe wzorce kulturowe w omawianym okresie. Obrazy te stanowią grunt dla mistrzów malarstwa tablicowego.

#### PREZENTACJA TYPÓW MIEJSKICH STRUKTUR

Kompozycja miasta w tablicowym malarstwie niderlandzkim jest zagadnieniem nader złożonym i wielorakim, dlatego, aby ukazać różne sposoby jego prezentacji, zaproponowane zostały grupy typologiczne. Istotne dla naszej analizy jest podkreślenie faktu, iż owe wizje miast zostały integralnie

---

<sup>16</sup> E. C a s t e l n u o v o, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Roma 1998 passim.

<sup>17</sup> G. B a r t o l l i n i, *Viaggiare nel Medioevo*, „Quaderni medievali”, 47(1999), s. 247-259.

związane z narracją w przeważającej części sakralną. Istnieją portrety z pejzażem w tle z elementami widoków miejskich, stanowią one jednak zagadnienie odrębne, wymagające głębszych analiz, dlatego tutaj traktujemy je marginalnie. Interesować nas będą kompozycje miast jako różne sposoby unaocznienia aglomeracji; łącznie z ich okolicami podmiejskimi i pozamiejskimi. Pełna analiza znaczeniowa miejskich krajobrazów wymagałaby szerszych badań ikonograficznych prezentowanych tutaj obrazów, co również pozostawiamy odrębnej pracy.

Znacznie mniejszą uwagę w dotychczasowych badaniach skupiono na malarzkich wyobrażeniach miast jako realnych konstrukcji, w świetle wiedzy o miastach niderlandzkich XV wieku<sup>18</sup>. Dlatego podjęty temat ma być próbą odpowiedzi na pytanie, czym było realne miasto w badanym kręgu kultury oraz, jaki jest jego związek z całą kompozycją obrazu.

Poniższą typologię traktujemy jako propozycję techniczną pomagającą uporządkować charakterystykę przedstawionych miast.

### 1. Zdarzenia przedstawione we wnętrzu w obrębie miasta

Świat wewnętrzny komnaty lub pomieszczenia sakralnego jest w różny sposób skomunikowany ze światem zewnętrznym czyli otaczającym miastem.

a) Pomieszczenia usytuowane na poziomie roztaczającego się poza nim krajobrazu.

b) Pomieszczenia usytuowane na znacznej wysokości w stosunku do widzianego krajobrazu.

1/a) Architektoniczne wnętrza jako miejsce sceny znane są w malarstwie od czasów antycznych, utrwalone zostały w różnorodnych formach w sztuce bizantyńskiej i łacińskiego średniowiecza. Kompozycje dojrzałych wnętrz w malarstwie niderlandzkim przełamują jednak dawną konwencję tym, że otwierając się na świat zewnętrzny stwarzają widzowi iluzję uczestniczenia razem z bohaterami narracji w zdarzeniu. Ten rodzaj kompozycji jako jeden z najwcześniejszych został ukazany w sposób dojrzały przez Roberta Campina w tryptyku *Merode* z lat 1425-1435, (Nowy Jork, *Metrop. Mus. of Art*,

---

<sup>18</sup> A. N i t s c h k e, *Natererkenntnis und politisches Handeln im Mittelalter*, Stuttgart 1967; H. P i r e n n e, *Les villes du Moyen Age*, Paris 1971, passim; D. N i c h o l a s, *Town and countryside. Social, economic and political tensions in fourteenth – century Flandres*, Brugge 1971, passim.

il. 10). Skrzydło prawe ukazuje św. Józefa wykonującego łapkę na myszy; czynność ta została ikonograficznie wyjaśniona w związku ze sceną główną *Zwiastowania* i odniesiona do przyszłej ofiary Chrystusa na krzyżu<sup>19</sup>. Warsztat Świętego usytuowany został w obrębie placu miejskiego, przy którym stoją dwupiętrowe, murowane kamienice z dużymi oknami oraz ozdobnymi szczytami typowymi dla miejskiego budownictwa niderlandzkiego. Artysta odtworzył urbanistyczny fragment dużego miasta, o czym świadczą nie tylko same kamienice, ale także gęsta zabudowa z dominującymi ponad nią bryłami kościołów. Od placu w głąb przestrzeni biegnie szeroka ulica, która łączy plac z kościołem o czytelnym układzie konstrukcyjnym, potwierdzającym niderlandzki styl gotyckiej architektury sakralnej. Drugi maszyn kościelny z wysoką wieżą góruje nad prawą częścią miasta. Wzdłuż ulic poruszają się bogaci mieszczanie, co potwierdza ich ubiór.

Kontynuację miasta obserwujemy na lewej tablicy tryptyku, gdzie ukazana została para małżeńska fundatorów klęczących na dziedzińcu domostwa, zidentyfikowanych jako Piotr Engelbreht i Małgorzata Schrinmechers<sup>20</sup>. Jest to z pewnością domostwo zamożne, o czym świadczą takie szczegóły, jak brama ozdobiona szczytem, wysoki mur z blankami oddzielający dom od ulicy. Sroki przysiadłe na obojętności muru, krzak róży rosnący na niewielkim podwórku tuż obok komnaty Maryi stwarzają klimat ciepłego ożywienia całego obejścia, tworząc jednocześnie osmozę z warstwą znaczeniową, ukrytą w ikonografii całego tryptyku, dla której realia miejskie stanowią tkankę pogłębiającą sens obrazu<sup>21</sup>.

Robert Campin doskonale znał duże miasta i ich założenia urbanistyczne. Mieszkał i pracował w Tournai, jednym z największych miast południowo-zachodniej części Niderlandów, ponadto podróżował, podobnie jak wszyscy wielcy mistrzowie tego okresu. W jego twórczości malarskiej spotykamy także inne obrazy, których zamysłem było umieszczenie sceny w obrębie miasta, o czym świadczy obraz *Madonny z Dzieciątkiem* w komnacie przed ekranem (1425 r. Londyn, Nat. Gal., il. 11) Widok miasta, który roztacza

---

<sup>19</sup> H. B e l t i n g, Ch. K r a u s e, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 167.

<sup>20</sup> J. D e C o o, *Robert Campin vernachlässigte Aspekte zu seinem Werk*, „Panteon” 40(1990), s. 36-53; t e n Ź e, *Robert Campin, Weitere vernachlässigte Aspekte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 44(1991), s. 79-105.

<sup>21</sup> Tamże, passim.





10. Robert Campin, *Трыптык Мероде*



11. Robert Campin, *Madonna z Dzieciątkiem w komnacie*

się poprzez okno komnaty Maryi, sugeruje znacznie mniejszą aglomerację, choć istnieją analogie z poprzednio omówionym obrazem. Dom Maryi ulokowany został również przy placu miejskim, od którego biegnie prostopadła doń ulica z kościołem wzdłuż jej pierzei. Pomieszczenie Maryi oddziela od miasta brama wtopiona w część widocznego muru. Zależności tych dwóch rzeczywistości – komnaty i miasta – wyjaśnione być mogą w pełni na płaszczyźnie symbolicznej, aczkolwiek formalne środki, jakimi posłużył się nasz mistrz, pochodzą z realnego repertuaru form architektonicznych znanych artyście.

Bezpośrednią formą komunikacji wnętrza z ulicą miasta były lustra umieszczane w komnatach, które w sposób szczególny fascynowały niderlandzkich mistrzów<sup>22</sup>. Stanowiły symptom bogactwa domu oraz prestiżu społecznego jego mieszkańców. Dzięki tym przedmiotom artysta mógł rozbudować przestrzeń wnętrza o tę część, która nie była widoczna w sposób bezpośredni w zakomponowanej przestrzeni obrazu. Jan van Eyck szczególnie rozwinął obrazy odbite, czego przykładem jest najwcześniejszy w tej serii obraz *Małżeństwa Arnolfinich* (1434 r. Londyn, National Gallery), w którym odbity obraz w lustrze ukazuje oprócz postaci również fragment otoczenia domu – ogrodu. Odbity na powierzchni lustra obraz ulicy pozwalał zaprezentować fragment miasta, które „weszło” do zamkniętego pomieszczenia. Intymna atmosfera domu mieszczańskiego korelowała z ruchliwą, otwartą przestrzenią ulicy stanowiąc z nią wewnętrzną spójność. W ten sposób ukazał Roger van der Weyden komnatę kanonika Weryla z portretem fundatora, ukazując jednocześnie obraz odbity w lustrze komnaty (1438 r. Madryt, Prado, il. 12). W obrazie tym widoczne jest założenie klasztorne otoczone murem, co jest bezpośrednim odniesieniem do modlącego się mnicha franciszkańskiego identyfikowanego z magistrem teologii franciszkaninem Heinrichem von Weryl<sup>23</sup>. Osoba we wnętrzu identyfikuje się z otoczeniem zewnętrznym.

W obrazie Petrusa Christusa *Św. Eligiusz* (1449 r. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, il. 13) wypukłe, oprawione w grubą, złotą ramę lustro umieszczone zostało na stole zbliżonym ku domniemanemu oknu, dzięki czemu na płaszczyźnie zwierciadła odbita została ulica, wzdłuż której porusza

<sup>22</sup> M. M e i s s, *Light as Form and Symbol in some fifteenth-century Paintings*, „The Art Bulletin” 27(1945), s. 175-181.

<sup>23</sup> B e l t i n g, K r a u s e, dz. cyt., s. 176.



12. Roger van der Weyden, *Portret kanonika Weryla*



13. Petrus Christus, Św. Eligiusz w swojej pracowni złotniczej

się młoda zamożna para przechodniów<sup>24</sup>. Quentin Massys powtórzył ten efekt kompozycyjny z identycznym usytuowaniem lustra na stole złotnika, w obrazie *Złotnik ze swoją żoną* (1514 r. Paryż, Luwr). Tutaj obraz odbity ukazuje fragment przestrzeni warsztatu z drugą postacią stojącą przed oknem umieszczonym po przeciwległej stronie oraz niewielki fragment miasta.

1/b) Wnętrza wyniesione ponad panoramę miejską, naśladowujące widzenie z „lotu ptaka”, unaocznily nowe znaczenie relacji tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. W obrazach powyżej omówionego typu usytuowanie komnaty, w której rozgrywa się wydarzenie razem z krajobrazem, stanowi jedność widzenia i odczuwania. W wypadku usytuowania pomieszczenia na znacznej wysokości w stosunku do krajobrazu jedność zachodzi tylko pomiędzy komnatą a wydarzeniem, natomiast krajobraz odbierany jest z dystansu jako samoistna rzeczywistość, której związek z wydarzeniem istnieje na płaszczyźnie rozumowej. Zamysł taki doprowadził do perfekcji kompozycyjnej w różnych swoich kompozycjach Jan van Eyck.

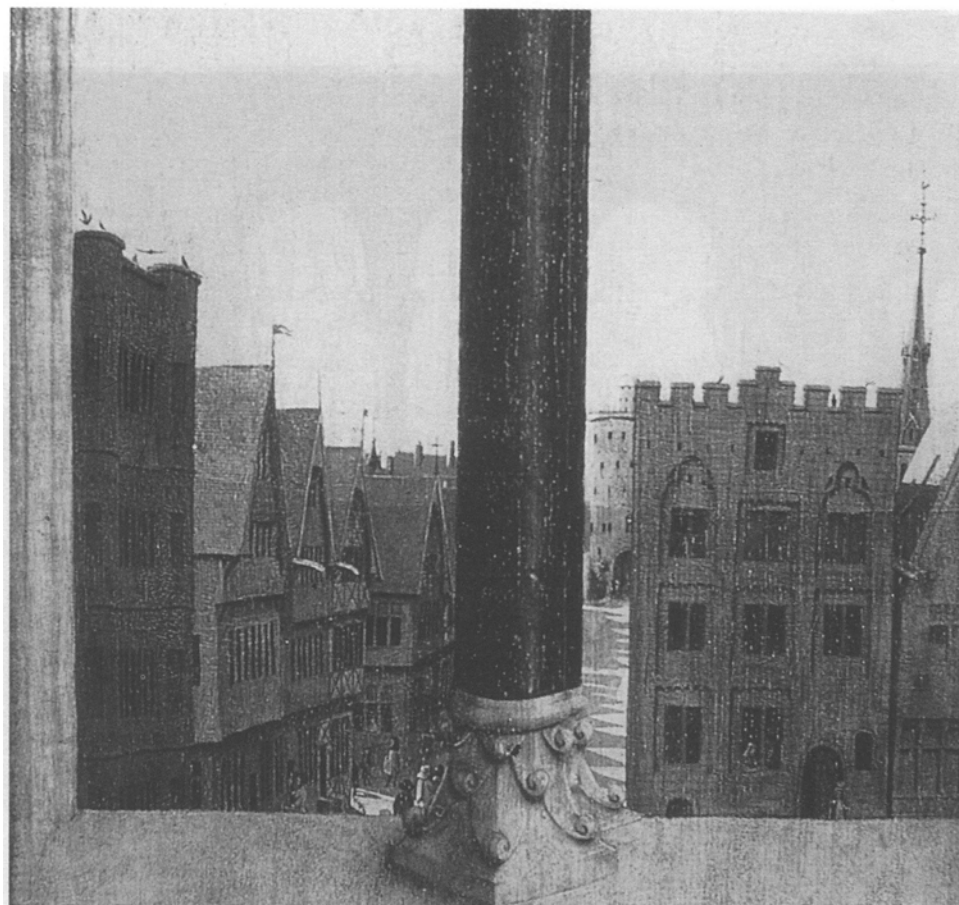
Jedno z najwcześniejszych tego typu rozwiązań prezentują zamknięte skrzydła Ołtarza Gandawskiego Jana i Huberta van Eycka (1432 r. Gandawa, kościół św. Bawona). *Scena Zwiastowania* rozgrywa się w komnacie otwartej dzięki *loggi* na miasto (il. 14). Symboliczne znaczenie tej panoramy w literaturze przedmiotu było niejednokrotnie omawiane<sup>25</sup>. Nie wyklucza to jednak możliwości rozpoznania układu urbanistycznego i stylu odmalowanych kamienic w kategoriach ówczesnych realiów miejskich. Świadczy to, że środki, jakimi posłużył się artysta dla rozbudowania wątków treściowych, czerpał z doświadczenia i obserwacji ówczesnych, realnych miast. Zróżnicował fasady kamienic usytuowanych wzdłuż szerokiej ulicy. Na pierwszym planie szczególnie reprezentacyjnie wyeksponowana została narożna, dwupiętrowa budowla. Nad całą panoramą miasta górują ostre iglice wieży kościoła. Na wspólnej linii z gotycką świątynią umieścił malarz centralną budowlę w stylu archaicznej świątyni.

Artysta udoskonił ten rodzaj widzenia miasta w obrazie z Luwru *Madonna z kanclerzem Rolin* z ok. roku 1435 (Paryż, Luwr, il. 15) mającym kilka bezpośrednich naśladownictw: Jana van Eycka i Petrusa Christusa

---

<sup>24</sup> J. M. U p t o n, *Petrus Christus. His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, London 1990, s. 32-34.

<sup>25</sup> B. Ph. L o t t e, *Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altar*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 29(1967), s. 62-78.



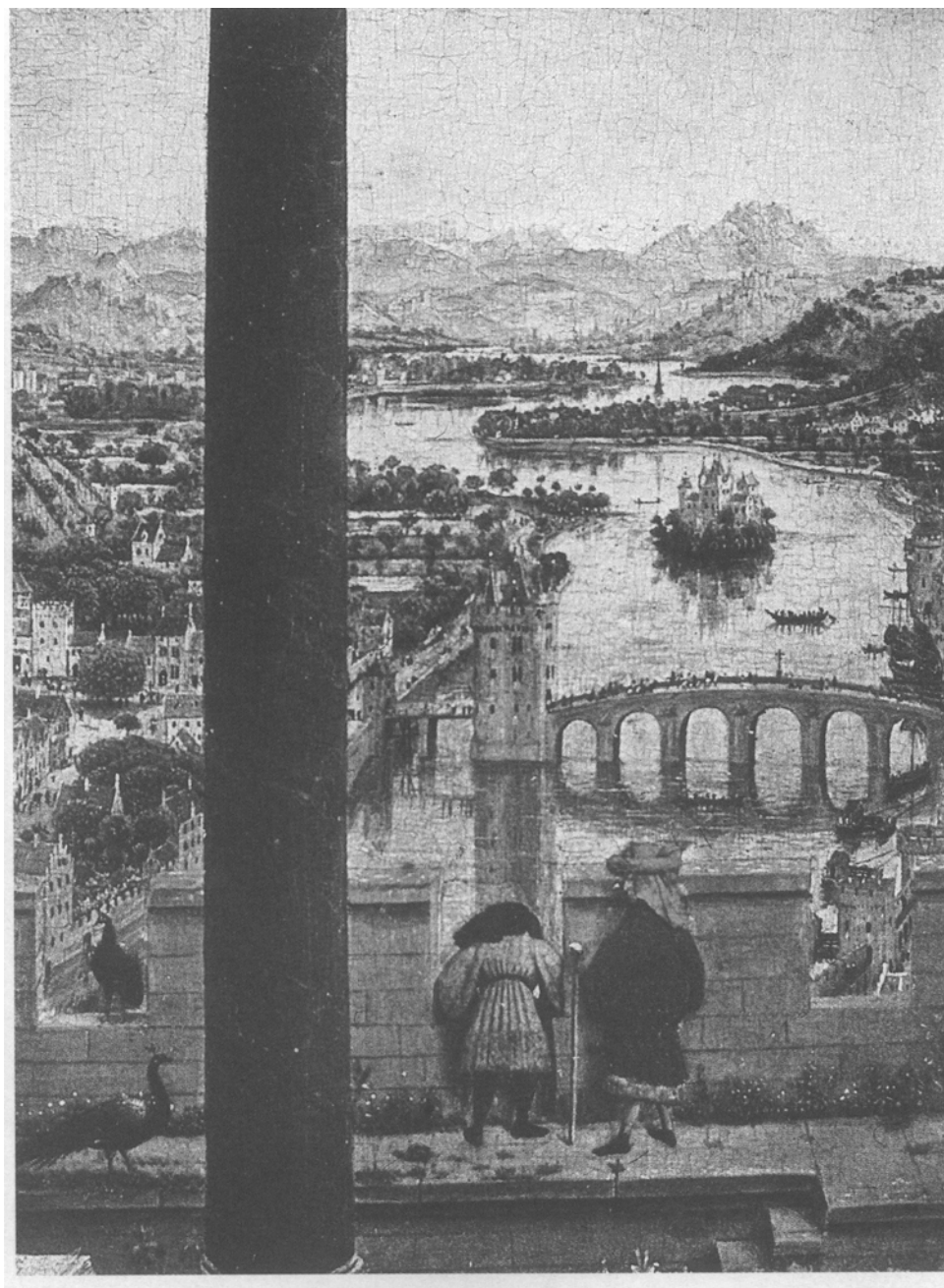
14. Hubert i Jan van Eyckowie, *Ottar Gandawski* – detal

(1443 r.) *Rothschild Madonna*, (Nowy Jork, Frick Collection), Rogera van der Weydena *Łukasz malujący Marię* (1435 r. Boston, Museum of Fine Arts) obraz Petrusa Christusa *Exeter Madonna* (1450 r. Berlin Staatliche Museen). Krajobraz *Madonny z kanclerzem Rolin* roztacza się spoza prześwitów luksusowej komnaty z *loggią* usytuowanej na dużej wysokości, co pozwoliło uzyskać szeroką panoramę rozciągającą się daleko ku horyzontowi, gdzie majaczą wysokie, ośnieżone szczyty. W ten sposób artysta mógł stworzyć nie tylko widok jednego miasta, ale zespolone w harmonii uniwersum. Tworzą je zarówno dzieła ludzkie – architektura, jak i natura: powietrze, ziemia oraz woda. W takim połączeniu jawi się miasto duże oraz

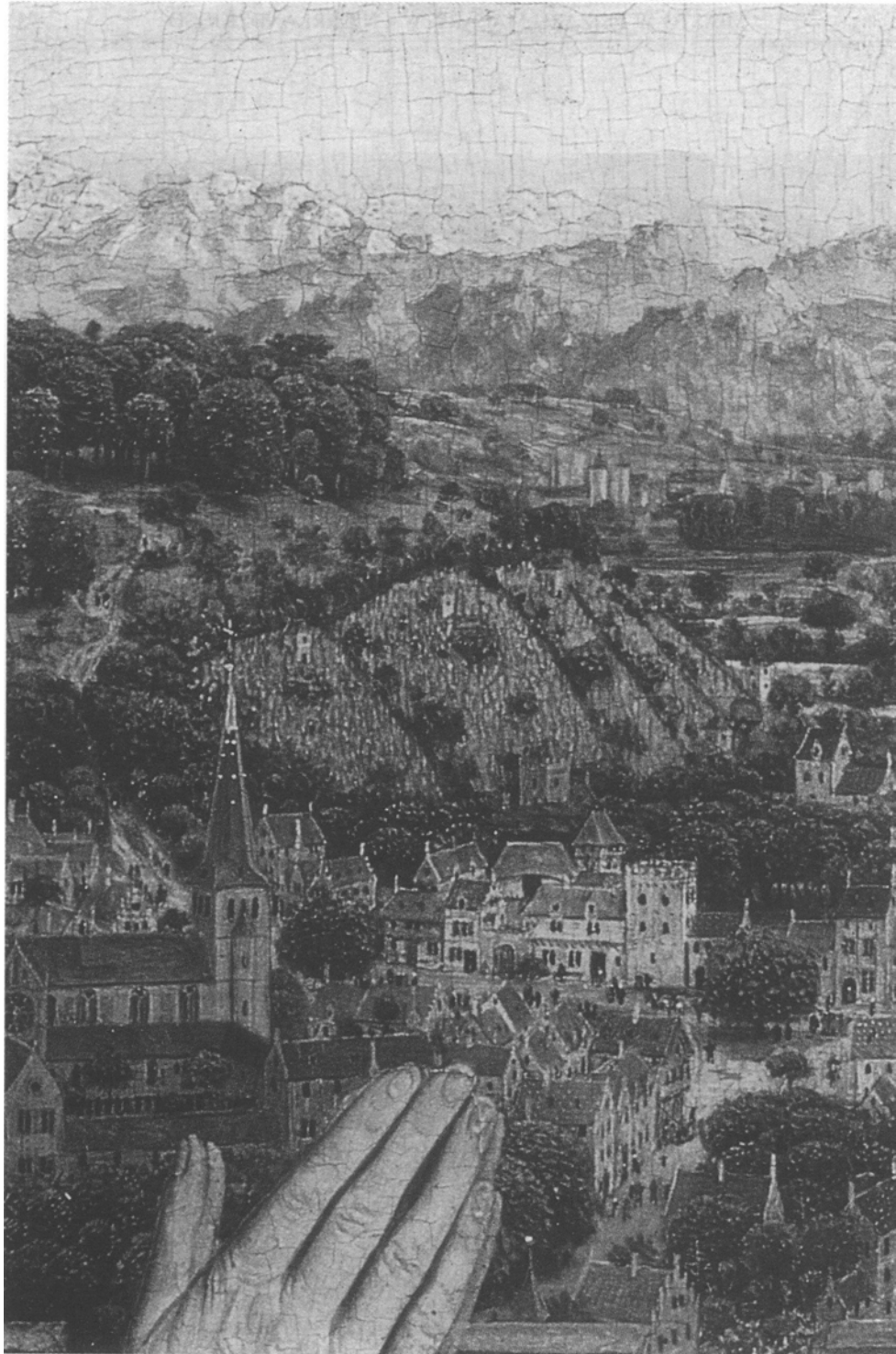


15. Jan van Eyck, *Madonna z kanclerzem Rolin*





15/A. Jan van Eyck, *Madonna z kanclerzem Rolin*, detal



15/B. Jan van Eyck, *Madonna z kanclerzem Rolin*, detal

kilka małych, rozsianych w głębi przestrzeni, którą w symetrycznym porządku zespala rzeka. Wzdłuż jej brzegów (il. 15A) rozciąga się po prawej i lewej stronie duża metropolia miejska rozłożona na łagodnych zboczach wzgórz. Badacze dopatrywali się widoku konkretnego miasta Liège (obecne Luik), którego położenie na wzgórzach wzdłuż Mozy insynuuje analogie z zaprezentowanym widokiem. Nie tylko położenie miasta, ale również niektóre jego budowle, szczególnie katedra widziana po prawej stronie, odsłaniają obraz tej wielkiej w owych czasach miejskiej metropolii, którą dobrze znał nasz artysta<sup>26</sup>. Wykazano jednak, iż nie jest to widok realny jednego konkretnego miasta, lecz zbiór różnych ważnych, konkretnych miejsc, które stanowią spójną kompozycyjnie całość, tworząc symboliczny obraz miasta bezpośrednio odniesionego do Maryi z Dzieciątkiem. Związek ten wyjaśniają nie tylko postaci, ale również słowa modlitwy wypisanej w modlitewniku księcia, i te, które wyhaftowane zostały na bordiurze płaszcza Maryi<sup>27</sup>. Przestrzennym pośrednikiem jest mały ogród widziany tuż za *loggia*, z pasażem murów obronnych, z blankami i postaciami heroldów. Jeżeli jednak spróbujemy przeanalizować formalną konstrukcję pejzażu, to okaże się, że mamy do czynienia z inspiracją ówczesnej struktury urbanistycznej jednego z dużych miast niderlandzkich. Miasto to odgrywa rolę dużej metropolii ciągnącej się wzdłuż biegu rzeki, która spełnia funkcje obronne oraz komunikacyjno-handlowe. Dodatkowo otoczone jest murem obronnym umocnionym basztami i bramami. Z prawej strony widoczne jest nabrzeże z portem nadającym miastu rolę ważnego węzła strategicznego. Ponad gęstą zabudową kamienic i rezydencji dominują kościoły: katedra z prawej strony oraz klasztor z rozległym dziedzińcem z lewej. W tej różnorodności form wyróżnia się z prawej strony kwadratowy masyw *beffroi*, tak typowy w zabudowie miejskiej tego obszaru.

Zróznicowanie topograficzne obszaru napełnionego zielenią pagórków, winnic, lasów pól uprawnych rozdzielonych kępami zagajników, stanowi równowagę dla bogactwa cywilizacyjnego: miejskiego łącznie z zabudową wieśniaczą (il. 15B). W oddaleniu przestrzennym zarysowane zostało drugie, mniejsze miasto, skierowane ku rzece. Po prawej stronie, tuż u podnóża wysokich gór, a więc w znacznym oddaleniu od miasta, rysuje się zatopiona we mgle sylweta warownego zamku feudalnego o zwartej bryle, z basztami

<sup>26</sup> J. P h i l i p p e, *Jan van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège 1960, s. 59-62.

<sup>27</sup> Tamże.



16. Jan van Eyck, Petrus Christus, *Madonna z Dzieciątkiem*  
zw. *Madonną Rorhschilda*

wokół jej murów obronnych. Struktura tego, co nazywamy miastem, jest niezwykle rozwinięta, obejmuje wielość i różnorodność miejsc życia człowieka zespolonych w jedności z naturą ziemi.

W obrazie *Madonny Rothschilda* (il. 16, 16A), przy którym pracował malarz razem z Petrusem Christusem, prawobrzeżna część miasta zachowała swoją monumentalność i żywotność dużej aglomeracji, zaś stronę lewą, w dużej części przesłoniętą ogromnym baldachimem tronu Maryi, wypełnia gęsty las, w którym poruszają się jeźdźcy i piechurzy. Niewielkie skupisko zabudowanego małego miasta wynurza się w oddali na wzgórzu trzeciego planu kompozycji obrazu.

Roger van der Weyden powtórzył kompozycję miasta w stylu Eycka w obrazie Łukasza malującego Maryję (il. 17), jednocześnie znacznie ją upraszczając. Zmniejszył dystans pomiędzy pierwszym planem a trzecim, na rzecz środkowej części przestrzeni, pozostawiając tym samym mniej miejsca dla miasta podzielonego rzeką. Widoczny jest tutaj fragment szerokiej ulicy



16/A. Jan van Eyck, Petrus Christus, *Madonna z Dzieciątkiem*  
zw. *Madonną Rorhschilda*



17. Roger van der Weyden, *Św. Łukasz malujący Maryję*



17/A. Roger van der Weyden, *Św. Łukasz malujący Maryję*, detal



prowadzącej wzdłuż nabrzeża ku części centralnej, gdzie znajdują się kamienice o analogicznych fasadach, jakie wymalował Campin w swoich obrazach, zarówno tryptyku *Merode* jak i *Madonny przed ekranem*. Przybrzeżna arteria stanowi trakt komunikacyjny ku obrzeżom miasta, gdzie znajduje się kościół. Rozłożone nad rzeką miasto umocnione zostało murem obronnym z lewej strony pozostawiając otwartą linię brzegu rzeki po stronie prawej, gdzie jawi się spora posiadłość dworska otoczona murem (il. 17A). W głębi obrazu natomiast opadają ku rzece wyniosłe skały, zamykając rozlewiska zatoki. Podobne uproszczenia omawianego typu miasta nad rzeką obserwujemy w obrazie *Exiter Madonny* Petrusa Christusa. Tutaj również jest wyraźna asymetria. Z prawej strony widoczna jest rzeka wijąca się w głąb, stanowiąca zamknięcie miasta. Znacznie więcej miejsca pozostawił artysta dla przyrody: pól, łąk i lasów, które ciągną się aż ku horyzontowi.

Struktura miasta rozdzielonego symetrycznie rzeką, zaś na linii horyzontu zamkniętego linią wysokich gór przypominających Alpy, słusznie określana jako eyckowska, powtarzana była w malarstwie 2. poł. XV wieku i początku wieku XVI. Mimo iż malarze późniejsi wykazywali sporo inwencji własnych, to jednak w różny sposób zachowany został pierwowzór.

## 2. Zdarzenie w otwartym krajobrazie z miastem

2/a) Zdarzenie umiejscowione pod murami miasta. W połowie XV wieku obserwuje się dążenia malarzy do umieszczenia sceny w obrębie otwartej przestrzeni i stworzenia szerokiej panoramy rodzimego krajobrazu, z którym stopione jest miasto wraz z jego przedmieściami. Przy tak skonstruowanej scenie artysta podniósł linię horyzontu, uzyskując więcej przestrzeni dla pejzażu. Pojawiają się więc rozlewiska zatok, zamglone pagórki lub gdzieś tam ostre skały pnące się ku niebu. Ten typ kompozycji obrazu, podobnie jak akcję dziejącą się w obrębie miasta, stworzył w sposób dojrzały Robert Campin w obrazie *Bożego Narodzenia* z Dijon (1425 r. Dijon, Musée des Beaux Arts). Zasadę symetrii kompozycji wyznacza tutaj droga wijąca się od stajni, gdzie rozgrywa się akcja sceny Bożego Narodzenia, ku zabudowaniom przedmieścia, zataczając dalej zakole, prowadzi ku bramie miasta. Zwarta zabudowa miejska, po stronie lewej, okolona jest murem obronnym z monumentalną bramą połączoną z mostem. Struktura ta prezentuje wszystkie istotne dla życia miejskiego budowle: dominujący ponad zabudową mieszczańską kościół, zaś opodal wznosi się równie monumentalna bryła *beffroi*, siedziba rady i urzędów miasta. Pomędzy drzewami



i kępami zieleni daje się rozpoznać kompleks budynków klasztornych. Tuż pod murami miasta rozlewają się wody zatoki, której rozłożysta tafla sięga aż po linię horyzontu, zamykając wraz z okalającymi, łagodnymi pagórkami, widzialny świat. Miasto łączy z przedmieściem most, po którym poruszają się jeźdźcy. Pomimo wyraźnie zarysowanej drogi, która łączy poszczególne ludzkie enklawy, pejzaż ten cechuje asymetria. Wyznaczają ją ostre, wyniesione ku niebu skaliste zbocza, do których przylgnęła niewielka posiadłość. Swoim położeniem przypomina założenie klasztorne okolone polami uprawnymi. Poza miastem na wzgórzu, rozciąga się rozległa, ufortyfikowana posiadłość feudalna, której archaiczny kształt przypomina minioną epokę rycerzy i zamków obronnych. Podwójny pierścień murów obronnych zamyka bezpośrednio jej majestatyczną bryłę, zaś drugi z bramą wjazdową, zamyka przyległe doń tereny z niewielką zabudową wieśniaczą. Robert Campin odtworzył realną panoramę, typową w swoim ukształtowaniu terenu, wpisując weń pełną strukturę miasta z jego przyległościami.

Charakter budowli, ich umiejscowienie w przestrzeni, oddaje społeczną hierarchię: przedmieścia wieśniaczego, miasta z kościołem i jego ustrojem władzy oraz siedziby feudalnej. Centralną sceną jest wielopostaciowe Boże Narodzenie, które rozgrywa się w obrębie stajni połączonej z pejzażem dzięki drodze znajdującej tutaj swój początek, nakierowanej ku przedmieściu i miastu. Promieniująca tarcza słoneczna znalazła się na wspólnej linii diagonalnej z Nowonarodzonym Jezusem, stanowiąc tym samym przeciwagę dla zatopionego w cieniu krajobrazu. Ten artystyczny zabieg malarza jest nośnikiem symbolicznym dla sceny. Słońce ze swymi promieniami dzięki zastosowanym środkom malarskim manifestuje inną rolę, nie jest częścią natury, lecz znakiem wskazującym na Chrystusa jako *Sol Justitiae*. Ono staje się ostateczną racją dla sensu całej konstrukcji przestrzennej zbudowanej z realiów.

Roger van der Weyden jest malarzem, który uczynił z tego typu kompozycji przestrzeni swoje zasadnicze przesłanie artystyczne. Najwcześniejszy w tej serii tryptyk, ołtarz Bladelin z roku 1445-1450, (Berlin, Staatliche Museen, il. 18), w swoim przemyśleniu formalnym i treściowym daje podstawy późniejszych, aczkolwiek modyfikowanych kompozycji, wiążących pejzaż miasta z rozrzuconymi siedzibami podmiejskimi. Tak zbudowane uniwersum oddaje tę ideę w trzech odsłonach: w kwaterze centralnej ze sceną *Adoracji Dzieciątka*, w kwaterze prawej z *Wizją Trzech Króli*, zaś na skrzydle lewym z *Wizją cesarza Augusta* znaną jako *Sybilla Tiburtina*. Miasto w kwaterze głównej tryptyku rozpoznane zostało jako konkretne

miasto Middelburg, założone przez Petera Bladelina, ukazanego w portrecie w scenie *Pokłonu Dzieciątka*<sup>28</sup> (il. 18A, 18B). Jego struktura jest wyjątkowa przez fakt usytuowania tuż obok murów obronnych, na wspólnej osi z postacią fundatora, nieistniejącego już zamku Bladelina zniszczonego w 1488 roku. Można jedynie porównać go ze sztychem Antoniusa Sandersa zamieszczonym w dziele *Flandria Illustrata*, wydanym w Kolonii w latach 1641-1644<sup>29</sup>. Wpływową na dworze burgundzkim osobistość Petera Baldelina łączy się kompozycyjnie z obrazem miasta, dzięki czemu następuje tutaj konkretyzacja osoby i jego dzieła.

Struktura urbanistyczna jest czytelna. Szeroka ulica oddziela dwie części miasta, ponad którym dominuje kościelna wieża. Dalej trakt komunikacyjny, po którym poruszają się piechurzy i jeźdźcy, prowadzi w głąb przestrzeni ku basztom bramy zarysowanej daleko na horyzoncie. Za stajenką z lewej strony, na zielonych, zalesionych gdzieś pagórkach, odbywa się scena *Zwiastowania pasterzom*. Charakter tego pejzażu odpowiada pozamiejskim okolicom Flandrii i koresponduje treściowo ze sceną centralną. W kwaterze prawej miasto roztacza się w tle sceny z *Trzema Mędrkami* (il. 18C). Położone jest na wzgórzu opadającym ku rzece. Najwyżej usytuowany został zamek połączony szczytą bramną z bramą oraz roztaczającą się uskokowo drugą, dużą aglomeracją miejską. Ponad gęstą, nieregularną zabudową mieszczańską dominuje kościół i wieża *beffroi*. Na niższych partiach zbiega usytuowane zostały małe zabudowania wieśniacze, wtopione w sielski krajobraz łąk i pól uprawnych. Całość okalają mury obronne z wieloma basztami zarówno okrągłymi, które wskazywałyby na starszą część miasta, jak i kwadratowymi z blankami wyglądającymi na nowsze budowle.

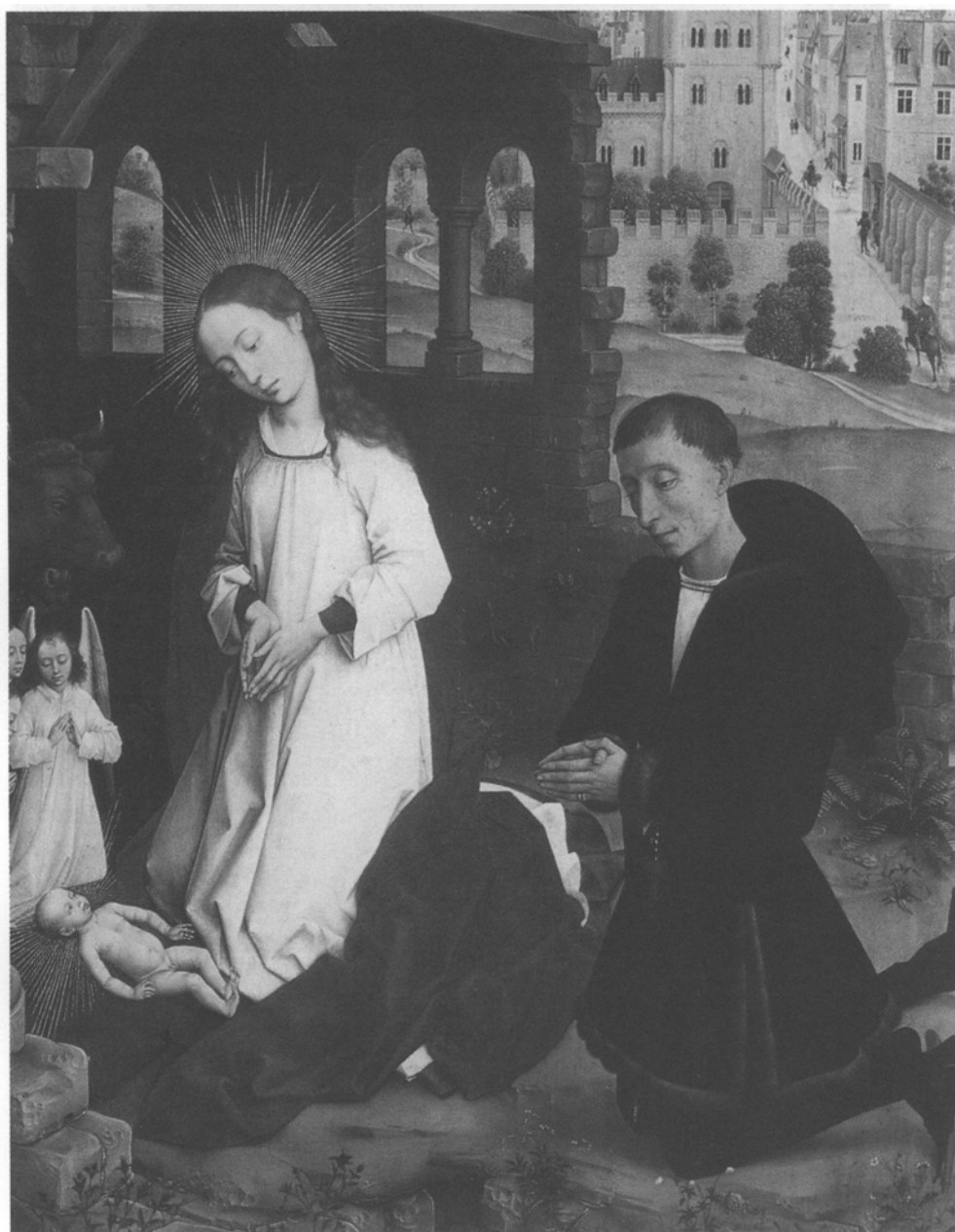
Analogiczny układ topografii miasta ukazał tenże mistrz w ołtarzu Columba z lat 1450-1455 (Monachium Alte Pinakothek), przenosząc bryłę zamku w stylu Bladellina tuż za scenę Pokłonu Mędrków w kwaterze środkowej (il. 19). Zaprezentowane zostały tutaj wyraźnie dwa miasta rozłożone na dwóch wzgórzach. Te dwie aglomeracje łączy płytka dolina. Wzdłuż jej koryta biegnie droga, przy której znalazły miejsce podmiejskie zajazdy i wieśniacze budynki. Miasto z lewej strony skupione jest w obrębie szerokiej arterii komunikacyjnej analogicznej do widoku Middelburga. Oplata je mur obronny, który swoim pierścieniem zatacza okrąg widoczny daleko poza zabudową kamienic. Obniżenie terenu wypełnia rozległa łąka, sta-

<sup>28</sup> B e l t i n g, K r a u s e, dz. cyt., s. 183.

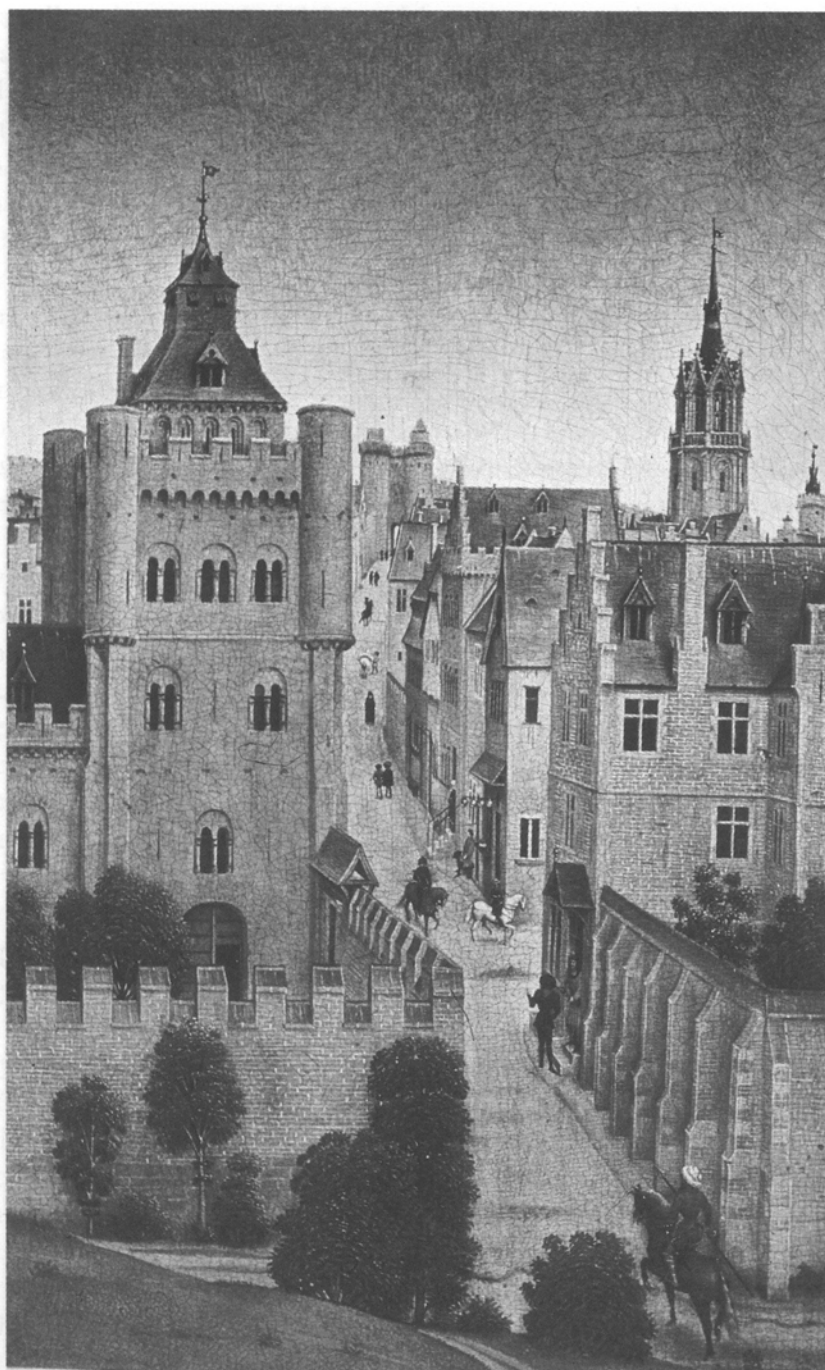
<sup>29</sup> Tamże, il. 90.



18. Roger van der Weyden, *Trypyk Bladelin*



18/A. Roger van der Weyden, *Tryptik Bladelin*, detal



18/B. Roger van der Weyden, *Tryptyk Bladelin*, detal



18/C. Rogier van der Weyden, *Tryptyk Bladelin*, detal

nowiąc dla miasta przedmieście z niską, parterową zabudową przy drodze prowadzącej do stajenki. Po prawej stronie kompozycji obrazu, w znacznym oddaleniu od stajni betlejemskiej, widoczna jest druga rozległa miejska struktura otoczona murem obronnym z basztami. W obrębie miasta zaakcentowana została również szeroka ulica prowadząca ku bramie miejskiej usytuowanej daleko na horyzoncie.

Miasto posiada swoje przedmieście. To rozległy, zielony, lekko pofałdowany teren z niskimi domostwami, których barwne dachy wyłaniają się spoza pagórka. Krajobraz ożywiają postaci konnych wędrowców, poruszające się zarówno w obrębie miasta, jak i poza jego granicami. Nie pominął artysta warownego zamku usytuowanego na odległym wzgórzu.

Omawiany ołtarz Kolumba posiada dwie tablice boczne ze scenami *Zwiastowania* (z lewej strony) oraz *Ofiarowania w świątyni* (z prawej). Szczególnie prawa tablica pomaga zrozumieć sens tak rozbudowanego pejzażu w części centralnej. Wydarzenie *Ofiarowania w świątyni* rozgrywa się we wnętrzu rromańskiej budowli centralnej na rzucie wieloboku, (możemy przypuszczać że chodzi tutaj o sześć- lub ośmiobok), którego wnętrze przypomina burgundzki styl podziału ścian z arkadami obiegającymi część przyziemia. Budowla ta jest zatem w stylu archaicznym, widoczna nie tylko w części wewnętrznej, ale i od strony zewnętrznej. Jej monumentalny obrys zajmuje lewy narożnik tablicy środkowej, łącząc się w ten sposób ze stajenką. Dzięki temu zabiegowi kompozycyjnemu artysta związał ikonograficzne przesłanie dwóch scen *Bożego Narodzenia* i *Ofiarowania w świątyni*. Budowla świątynna unaocznia czas przeszły Starego Przymierza, zaś drewniane zadaszenie stajni implikuje czas Nowego Testamentu zapoczątkowanego faktem Bożego Narodzenia. Tak zestawione formy konstrukcyjne – świątyni oraz stajni są symbolicznym akordem, tworzącym dysonans z miejskimi strukturami ukazanymi w tle. W ten sposób zestawił artysta dwie rzeczywistości: współczesność w odtworzeniu skupisk miejskich oraz przeszłość w architekturze świątyni oraz stajni.

Wizja miast stworzona przez Weydena powtarzana była dzięki wybranym detalom przez innych malarzy niderlandzkich 2. poł. XV wieku, często ograniczana jednak w kompozycji panoramicznej do zawężonych widoków miast. W tym nurcie mieszczą się reminiscencje urbanistycznych detali malarza z Brukseli, wykorzystane przez Hansa Memlinga, np. w tryptyku Św. Janów z Brugii (1479 r. Muzeum szpitala św. Jana zwane Muzeum Memlinga w Brugii) oraz w części centralnej tryptyku Floreinsa (1479 r. Brugia Muzeum Memlinga). Scena centralna z *Pokłonem Mędrców* oddzie-



19. Roger van der Weyden, *Tryptiek Columba*



lona została od miasta niskim, drewnianym ogrodzeniem, spoza którego widoczna jest szeroka ulica biegnąca ku bramie miejskiej. Wzdłuż jej pierzei usytuowane zostały kamienice mieszczańskie.

2/b) Zdarzenie usytuowane na terenach podmiejskich z perspektywą na oddalone miasto. Kompozycje takie sugerują, że pomieszczeniem dla akcji wydarzenia jest budowla pozamiejska, klasztorna, kościelna lub zamkowa. Ten rodzaj architektury pojawiał się już w omawianych wyżej obrazach, lecz oddalone były one poza miastem. Teraz stają się miejscem dla wydarzenia zaś miasto widziane jest z odległego dystansu. Może to mieć znaczenie w odczytaniu sensu zdarzenia. Jako przykład posłużą nam w tym miejscu dwa obrazy Roberta Campina, przedstawiające *Maryję w komnacie*, powstałe w tym samym czasie, w roku 1425, przechowywane obecnie w Narodowej Galerii w Londynie. Jeden z nich omawiany był jako przykład typu 1/a z pomieszczeniem usytuowanym w obrębie miasta. Drugi obraz natomiast sytuuje komnatę Maryi daleko poza miastem. W najbliższym polu widzenia, tuż za oknem jawi się kościół, zaś daleko poza wzgórzami rysuje się w monochromatycznej tonacji aglomeracja miejska. Scena zatem, jak sugeruje usytuowanie pomieszczenia, dzieje się w kontekście zamkowym, w baszcie lub wieży i z tej pozycji oglądane jest miasto. Dostrzegane w literaturze analogie tych dwu kompozycji (różne są także wymiary obrazów: pierwszy z omawianych – 63,5×49 cm, drugi jest znacznie mniejszy – 22,5×15,4) dotyczyły Maryi, Dzieciątka oraz wyposażenia komnaty<sup>30</sup>. W zakresie motywu ikonograficznego wybranego tematu obrazu te należą do serii *Maryi Humilitas*. Chcąc wyjaśnić pełny sens tych obrazów trzeba by było uwzględnić różnice miejsca komnaty w stosunku do krajobrazu oraz nośniki formalne, które go charakteryzują.

Roger van der Weyden stworzył typ kompozycyjny obrazów, które jednoznacznie ów punkt widzenia precyzują, zaś ich wielokrotne naśladownictwa świadczą o tym, że nie był to problem drugorzędny tak dla fundatora, jak i dla artystów. *Tryptyk Miraflores* z roku 1435 (Berlin Staatliche Museen), głównie dwie tablice: środkowa ze sceną *Oplakiwania* oraz prawa kwatera ukazująca *Zjawienie się zmartwychwstałego Chrystusa Maryi*, roztaczają widoki miasta w bogatym pejzażu (il. 20). Wnętrza, które są miejscem dla zdarzeń, naśladują przedsionek kościoła z otwartym portalem. Taka konstrukcja wnętrza stosowana była już w XIV-wiecznych kompozycjach snycer-

<sup>30</sup> E. P a n o f s k y, *Early netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge/Mass. 1953, s. 78.



20. Roger van der Weyden, *Kwaterna tryptyku Miraflores*

skich i malarskich<sup>31</sup>. Jednakże kompozycje Rogera van der Weydena są na wskroś nowatorskim rozwiązaniem przez rozwinięcie tła pejzażowego. Płytką wnęką pozwala na bezpośredni związek z krajobrazem, który otacza świętą grupę. Stanowi on pozamiejski obszar zielonych wzgórz poprzecinanych gęstwiną pól i lasów. W kwaterze centralnej ze sceną *Oplakiwania Chrystusa*, w głębi przestrzeni obrazu roztacza się warowne miasto z monumentalnymi budowlami sakralnymi, dominującymi ponad gęstą i niską zabudową. Artysta wyodrębnił tutaj katedrę w stylu rodzimego gotyku, od archaicznych form budowli wschodnich. Różnią się one nie tylko założeniem architektonicznym, ale także walorem barwnym. Miasto otacza mur obronny, wzmocniony wieloma basztami i bramami. Realia miejskiej zabudowy łączą się z realiami architektury wschodniej, dzięki czemu artysta unaoczniał jerozolimski Grób Chrystusa w mieście współczesnym. Na horyzoncie poza miastem góruje sylweta zamku. W kwaterze prawej miasto zostało odsunięte na trzeci plan przestrzeni dając miejsce dla drugiego wydarzenia *Zmartwychwstania Chrystusa*. Jego regularny, czworoboczny plan, zamknięty murem z basztami, przypomina wschodnie założenia miast, które wzorowane były na rzymskich garnizonach.

Do tego rodzaju kompozycji obrazu nawiązał bezpośrednio Petrus Christus w obrazie *Boże Narodzenie* (1450 r. Waszyngton, National Gallery of Art). Portalowa rama łączy się z konstrukcją stajni, stanowiąc zlepek kamiennych budowli gotyckich i romańskich z ciesielskimi detalami stajni. Miasto rozłożone za wzgórzem, otoczone murem, łączy architekturę w stylu orientalnym, o czym świadczy również masywna budowla centralna z gotycką zabudową. Tutaj wyraźnie można dostrzec kościoły w stylu miejscowego gotyku, basztę *beffroi* i liczne reprezentacyjne kamienice. W głębi poza centrum miasta rysują się sylwety niskich domostw przedmieścia stopionych z pejzażem rustykalnym. Całą tę strukturę urbanistyczną zamykają w oddali mury miasta obejmując swoim łukiem spory niezagospodarowany obszar, który nawiązuje do realnych struktur urbanistycznych z niezabudowanym terenem za miastem.

Widzenie krajobrazu miejskiego poprzez portal kościoła dobrze oddawało dążenia wielkich mistrzów malarstwa do ukazywania rzeczywistości otaczającego świata ze ściśle religijnym przesłaniem sceny skierowanej do modlącego się odbiorcy. W *Zwiastowaniu z Brugii* (1452 r. Brugia, Groningen-

<sup>31</sup> K. B i r k m e y e r, *The Arch motif in netherlandish painting of the fifteenth-century*, „Art Bulletin” 1961, march, s. 2 nn.

museum) powtórzył malarz tę ideę, lecz rozbudował przestrzeń do sporego fragmentu nawy kościoła otwartej poprzez portal ku miastu. Nie przypadkiem dla rozbudowania sensu ikonograficznego sceny *Zwiastowania* pozostawił lewą stronę portalu zamkniętą, zaś prawą szeroko otwartą. Niewielka łąka dzieli miejsce zdarzenia od płytkiego kanału, po którym płyną łodzie, zaś na przeciwległym brzegu rozłożyły się niskie budynki z czerwonej cegły. Tak wyreżyserowane środowisko otaczające budynek kościelny nasuwa skojarzenia z układem *beginazy*, miejscem życia wspólnot zgodnych z ówczesnym ruchem *devotio moderna* – wspólnej pracy i modlitwy. Fragmenty tej zabudowy do dzisiaj zachowane w obrębie Brugii, Leuven, Brukseli, Diest pozwalają poznać znaczenie i charakter struktury miast niderlandzkich różniących się pod wieloma względami od innych miast ówczesnej Europy<sup>32</sup>.

Znacząca jest wymowa tego rodzaju widzenia miasta w kompozycjach portretów. Roger van der Weyden w obrazie *Św. Ivo* (1450 r. London National Gallery) ukazał świętego w niewielkiej komnacie z otwartym oknem, poprzez które widoczny jest sielski pejzaż dworski, zaś w głębi – w oddaleniu – rysuje się miasto (il. 21). Są tutaj dwa obszary różne pod względem stylu życia – monarszy i miejski. Tuż obok domu za oknem, rozpościera się obszar rustykalny. Pośród pól i ogrodów, nad stawem usytuowana jest siedziba szlachecka, z którą utożsamia się spacerujące dworskie towarzystwo. Św. Ivo swoim ubiorem, rysami twarzy prezentuje również typ burgundzkiego szlachcica<sup>33</sup>.

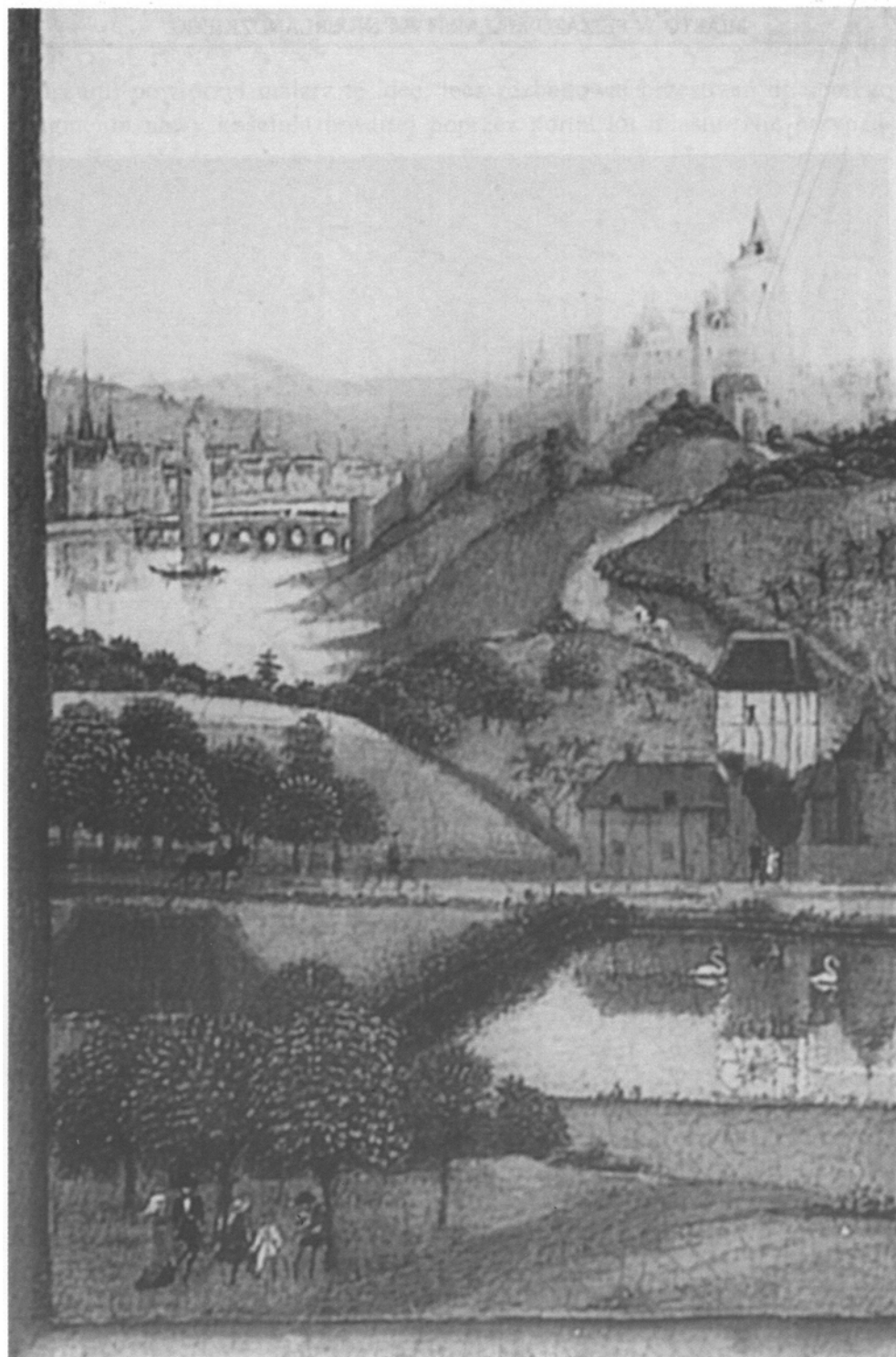
Miasto rozciągające się w oddali jest dużą aglomeracją obejmującą wzgórze oraz rozległą dolinę u jego podnórza (il. 21A). Szerokie koryto rzeki łączy poprzez solidny kamienny most te dwie części. Struktura tutaj ukazana nasuwa charakterystyczny układ – gród usytuowany na wzgórzu oraz miasto u jego podnóża. Rozwinęło się ono nad rzeką z dawnych siedzib usytuowanych wokół targu, pozwalając rozwijać się rzemiosłom i kupcom. Tak doskonale rozbudowana urbanistyka miejska widziana jest z perspektywy dworskiej, z którą utożsamia się postać świętego. Ostateczny sens całej tej misternej konstrukcji obrazu skupia się wokół funkcji kultowej świętego w tradycji średniowiecznej. Św. Ivo określony jako „S. IVO ADVOCATUS PAUPERUM” utożsamiany był z bretońskim prawnikiem Ivo

<sup>32</sup> B e l t i n g, K r a u s e, dz. cyt., s. 175.

<sup>33</sup> Tamże, s. 252.



21. Roger van der Weyden, *Św. Ivo*



21/A. Roger van der Weyden, *Sw. Ivo*, detail

Helory (1253-1303) znanym z obrony ubogich<sup>34</sup>. Pomimo iż swoim ubiorem reprezentuje warstwy dworskie i z tej pozycji przestrzennej został ukazany, to w epoce rozwijających się miast był patronem biednych, zamieszkujących przedmieścia.

Usytuowanie zdarzeń w otwartej przestrzeni dawało malarzom możliwość optycznego powiększenia sceny oraz integracji miejsca narracji z otaczającą rzeczywistością o różnorodnej topografii i uwarunkowaniach architektonicznych. Malarz mógł swobodnie przesuwając główny punkt sceniczny z pozycji centralnej tablicy w kierunku prawym lub lewym przestrzeni, uzyskując w ten sposób dodatkowe efekty iluzji plastycznej. Odchodzenie malarzy poł. XV wieku od rygorystycznej symetrii kompozycji na rzecz diagonalnej, co widoczne jest u Rogera van der Weydena, pozwalało wprowadzać zmienne ekwiwalenty miasta. Artysta ten wprowadził półkolistą linię horyzontu zamykającą cały krajobraz, uzyskując w ten sposób większe złudzenie krajobrazu budowanego na cięciwach łuku, a nie, jak nakazywała to średniowieczna tradycja, na zasadzie równi pochyłej z równoległe przebiegającymi uwarstwieniami. Tradycje warstwowo zachodzących planów, jednego ponad drugim, odchodzą wraz z następowaniem nowożytnego rozumienia przestrzeni nie bez związku z filozoficznymi tezami tworzonymi w obrębie filozofii przyrody.

Taką konstrukcję obserwujemy w tryptyku *Ukrzyżowanie* mistrza Rogera (1440 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, il. 22); trzy kwatery tworzą tutaj spójną całość kompozycyjną postaci skupionych pod krzyżem wraz z szeroką panoramą lekko pofałdowanego terenu. Bogactwo środków przyrody, którymi posłużył się malarz: wzgórz, płytkich wąwozów z kępami drzew, wydobywa również malowniczość położenia miasta. Zajmuje ono łącznie z zamkiem cały środkowy plan kwatery. Nieregularna linia ulic wykreślonych półkolem odpowiada wygiętej linii murów obronnych, a całość podporządkowana jest kopulastym niewielkim wzniesieniom terenu. Baszta bramna, najbardziej ku widzowi wysunięty punkt tej rozległej aglomeracji, skupia koncentrycznie wykreślone drogi, po których poruszają się jeźdźcy. Różnorodność stylu architektonicznego, jaki tutaj został zaprezentowany, wskazuje na łączenie archaicznych form ze współczesnymi. Dotyczy to jednak architektury sakralnej oraz obronnej, bowiem wysokie kamienice i niższe domy oddają styl późnogotyckiego budownictwa miej-

<sup>34</sup> Tamże, s. 267.



22. Roger van der Weyden, Tryptyk Ukrzyżowania



skiego. Architektura zamku okolonego murem z basztami również zespala formy dawnego stylu romańskiego w postaci okrągłych baszt z nowszymi, współczesnymi artyście, kwadratowymi wieżami.

Bogatą zabudowę miejską z przyległymi posiadłościami feudalnymi oraz klasztorem przedstawił Hans Memling w obrazie *Męczeństwo św. Sebastiana* (il. 23, 1470 r. Bruksela, Musees Royaux des Beaux-Arts). Przestrzeń pomiędzy zdarzeniem a miastem wypełnił wiejskimi zagrodami z młynem nad rzeką. Rozlewiska zatoki opływają lewą stronę miasta wdzierając się w głąb lądu, co stworzyło dogodne warunki dla dużej galery przyplływającej do nabrzeża. Oddany został tutaj klimat Brugii, z którą całe swoje życie związał Memling. Zmarł w 1494 roku, gdy miasto traciło już swoje ekonomiczne i polityczne znaczenie na rzecz Antwerpii. Obszar, jaki wyznaczają miastu mury obronne, obejmuje zarówno teren gęsto zabudowany, jak i nieużytki gdzieniegdzie porośnięte zagajnikami, pozostawiając w ten sposób teren otwarty dla dalszego rozwoju miasta.

W 2. poł. XV wieku obserwuje się tendencje malarzy, szczególnie H. Memlinga, do coraz większego odsuwania w głąb przestrzeni obrazu miejskich struktur na rzecz powiększania niezabudowanych obszarów pejzażu pociętego linią dróg sugerującą ludzką komunikację. W tryptyku Wilema Moreela i Barbary Vlaenderbergh z 1484 roku (Brugia Groeningemuseum) w lewym skrzydle z postacią Wilema Morela, burmistrza Brugii, zarysowany został fragment murów obronnych z bramą miejską oraz basztą obronną. Natomiast podmiejskie budowle z kościołem widoczne są w głębi przestrzeni obrazu, łącząc się w swojej strukturze z tablicą centralną. Dzięki temu obszar podmiejski roztacza się jednorodnie w kwaterze centralnej oraz bocznej. Skrzydło prawe, ukazujące żonę Barbarę z córkami polecaną przez św. Barbarę, prezentuje monumentalne *castellum*, które jako odosobniona budowla jawi się w krajobrazie otoczonym półkolistą linią lasu.

W dyptyku *Św. Jan Chrzyciel i Św. Weronika* (1483 r. Monachium Alte Pinakothek tablica św. Jana i Waszyngton, National Gallery of Art, tablica św. Weroniki) warowne, zamknięte murem obronnym miasto ukazane zostało na linii horyzontu w oddali za postacią Świętej. Potężne mury obronne otaczają katedrę gotycką oraz kilka budowli miejskich. Zainteresowania malarza skupiły się na oddaniu bogactwa ziemi: trawy, kwiatów, natury skał, wreszcie światłocienia, które, naśladując jednokierunkowe źródło światła wydobywa rysunek ulistnienia drzew z prawej strony, zaś delikatnym cieniem spowija stronę lewą obrazu. Memling wyznacza malarstwu nowe, w pełni renesansowe zadania.



23. Hans Memling, *Św. Sebastian*

### 3. Wybrane motywy architektoniczne jako surogaty miasta

Wprowadzenie do kontekstu zdarzeń wybranych motywów architektonicznych pozwoliło zachować niezabudowany, nieraz dziki krajobraz, ewokujący bogatą skalę indywidualnych odczuć psychologicznych. Sztuka niderlandzka coraz bardziej zainteresowana jest indywiduum zarówno w kategoriach antropologicznych, jak i przyrody. Miasto egzystowało natomiast prawami życia społecznego, w którym elementem aranżującym i pobudzającym wszelkie działanie jest kolektyw, grupa skupiona w obrębie pracy i zysku. Tendencje ograniczenia wizji miast obserwujemy w malarstwie Hansa Memlinga zwłaszcza jego późnej twórczości, w której wyjawiał swoją pełną indywidualność mistrza wyzwolonego od wcześniejszej tradycji malarskiej wielkich malarzy z połowy wieku, a także pozostałości średniowiecznego myślenia. W obrazie *Tronującej Maryi* (1480 r. Florencja, Uffizi) tron Maryi wyznacza symetrię dla fragmentu struktury miejskiej z lewej strony oraz wiejskiej z prawej. Droga i niewielki kanał łączą te skupiska ludzkie z tronem Maryi. Miasto implikują wybrane budowle, jak brama z mostem, *beffroi* oraz kamienica w stylu miejskiej rezydencji. Podmiejski obszar z prawej strony stanowi rozległy, lekko pagórkowaty teren, charakterystyczny dla Flandrii, w który wpisana jest wieśniacza siedziba otoczona niskim, drewnianym ogrodzeniem. Wybrane budowle stanowią tutaj reprezentację miasta i przedmieścia, a nie jego urbanistyczną strukturę. Analogiczną kompozycję prezentuje obraz *Maryja z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów* (1480 r. Florencja, Uffizi, il. 24). Miasto reprezentują tutaj identyczne modele architektoniczne.

W tryptyku rodziny Donne z roku 1480 (il. 25, Londyn, Nat. Galery) ze sceną polecenia rodziny Donne przed tronem Maryi ukazany został fragment architektury monarszej z basztą i mostem. Ta bryła architektury swoim charakterem harmonizuje z wnętrzem szlacheckiego domu, w którym rozgrywa się scena. Jej luksusowa *loggia* pozwala spojrzeć na rozległy pejzaż. Rodzaj tej panoramy ewokuje pozycję społeczną bogatego fundatora, Anglika, który walczył razem z ojcem u boku księcia Richarda z Yorku w wojnie stuletniej. Następnie ożenił się z Elizabeth Hastings i mieszkał z rodziną najpierw w Calais, potem w Gandawie<sup>35</sup>. Identyczną zasadą kierował się malarz w kompozycji tryptyku Morela (1484 r. Brugia, Groeningemuseum).

<sup>35</sup> Tamże, dz. cyt., s. 232: por: *Le patrimoine monumental de la Belgique*, t. III, Brusel 1967, vol. V, passim.



24. Hans Memling, *Maryja z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów*



25. Hans Memling, *Trytyk rodziny Donne*

Wiliam Morel, należący do elity politycznej i finansowej Brugii, jego żona Barbara Vlaendenberghe oraz ich dzieci klęczą przed św. Eligiuszem i Maurusem poleceni przez św. Wilhelma i Barbarę<sup>36</sup>. W najbliższym otoczeniu znalazły się dwie rezydencje feudalne z lewej oraz prawej strony tryptyku. Malarz rozwinął tutaj swoje mistrzostwo odtwarzania przyrody spowitej subtelnymi niuansami barwy i światła. Stopiona z naturą architektura skrywa swoją monumentalność.

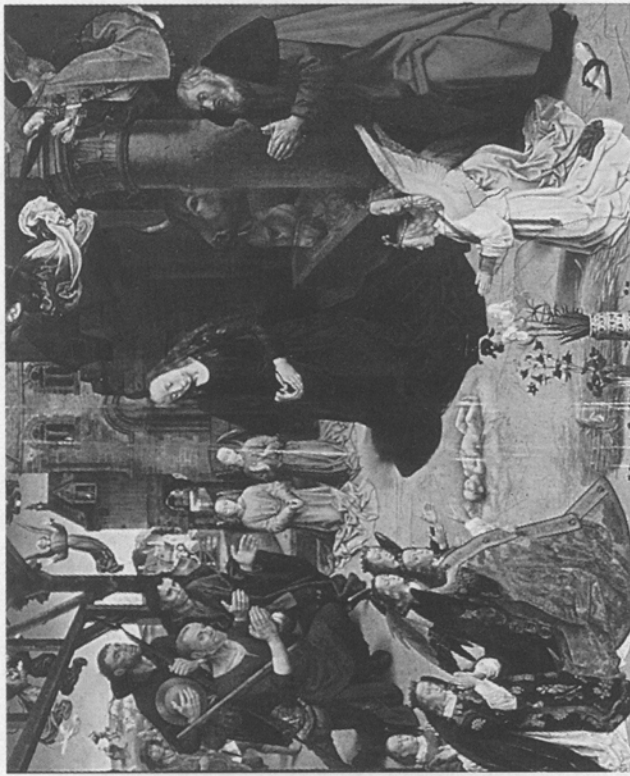
Do tej serii obrazów arystokratycznej fundacji wpisuje się tryptyk *Portinarich* Hugo van der Goesa 1475-1479 (il. 26, Florencja, Uffizi). Scena *Pokłon Pasterzy* obejmuje rodzinę Tommasa Portinariego i Marii Baroncelli. Fundator wywodził się z florenckiej rodziny bankierów, Portinarich, pełnił w Brugii funkcję przedstawiciela banku Medicich. Jego nobilitacja społeczna wynikała zarówno z przynależności do feudalnej grupy społecznej, jak i do nowej elity finansowej, mającej przemożne znaczenie w hierarchii miejskiej. Portrety rodziny zaprezentowane na skrzydłach bocznych ukazują w tle fragmenty architektury rezydencjonalnej, zaś w tablicy centralnej w głębi pejzażu wynurza się fragment miasta całkowicie podporządkowanego dominacji krajobrazu naturze. Znacznie skrupulatniej wydo był malarz bryłę romańskiego pałacu umieszczonego za stajnią. Ma on unaoczniać pałac Dawida, co jednoznacznie potwierdza harfa wyryta na płycie tympanonu, opatrzona inskrypcją „PNSC” (Puer Nascetur Salvator Christus, Luk, 2,1) Archaiczność stylu tej budowli nawiązuje do miejskich pałaców Gandawy<sup>37</sup>. Analogiczne rozwiązania szczegółów podmiejskiej architektury stopionej z rodzimym pejzażem namalowane zostały przez tegoż wybitnego malarza w środkowej części tryptyku Monforte ze sceną *Pokłonu Mędrców* (1470-1472 Berlin, Staatliche Museen, il. 27, 27A).

Wybory, których dokonują malarze, aby zasugerować architekturę czytelną w swojej funkcji, adekwatne były ze scena centralną oraz ukazaniem tam fundatorem. Formy te nie są zatem umownymi neutralnymi komponentami dekoracji kulisowej, lecz stanowią syntaksy znaczeniowe społeczno-religijne. Zjawisko to oddaje najadekwatniej obraz *Oplakiwania* Petrusa Christusa z roku 1450 (Bruksela, Musees Royaux des Beaux Arts). Wskazywano wielokrotnie na związek kompozycji postaci, zwłaszcza Maryi, z obrazem *Zdjęcia z krzyża* Rogera van der Weydena z Madrytu, gdzie tłem jest

---

<sup>36</sup> M. D a v i e s, *Roger van der Weyden. An Essay with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin*, New York 1972, passim.

<sup>37</sup> P a n o f s k y, dz. cyt., s. 123-124, passim.



26. Hugo van der Goes, *Tryptyk Portinarich*



27. Hugo van der Goes, *Tryptyk Monforte*





27/A. Hugo van der Goes, *Tryptyk Monforte*, detal

złota płaszczyna<sup>38</sup>. W obrazie brukselskim ukazana jest rozległa panorama rodzimego krajobrazu; nasyconych zielenią pagórków z niewielkim jeziorem oraz gdzieniegdzie rozrzuconych kęp lasu. To sprawia, że obraz w pełnej swojej wykładni formalno-treściowej różni się od madryckiej kompozycji Rogera. Rozłożone w dolinie miasto rysują formy uproszczone: obwarowanie murów z wydatną bramą, kościół z wieżą w fasadzie zachodniej oraz niska, stłoczona zabudowa niewielkich kamienic. Równolegle na linii horyzontu pojawia się na wzgórzu z lewej strony zamek, z prawej natomiast kościół opatrzony wydatnymi bastejami, spełniający rolę fortecy. Oddalenie od planu pierwszego i umieszczenie tych form na linii horyzontu przypomina archaiczne formy kompozycyjne, jakie stosowali miniaturzyści końca XIV wieku. Odwrót od dotychczasowych struktur miejskich harmonijnie zespolonych z przedmieściem jest zamierzony, zapowiada swoisty manierizm w podejściu do zagadnień urbanistycznych w malarstwie niderlandzkim, który w pełni rozwinie się w ostatnim dziesięcioleciu XV wieku.

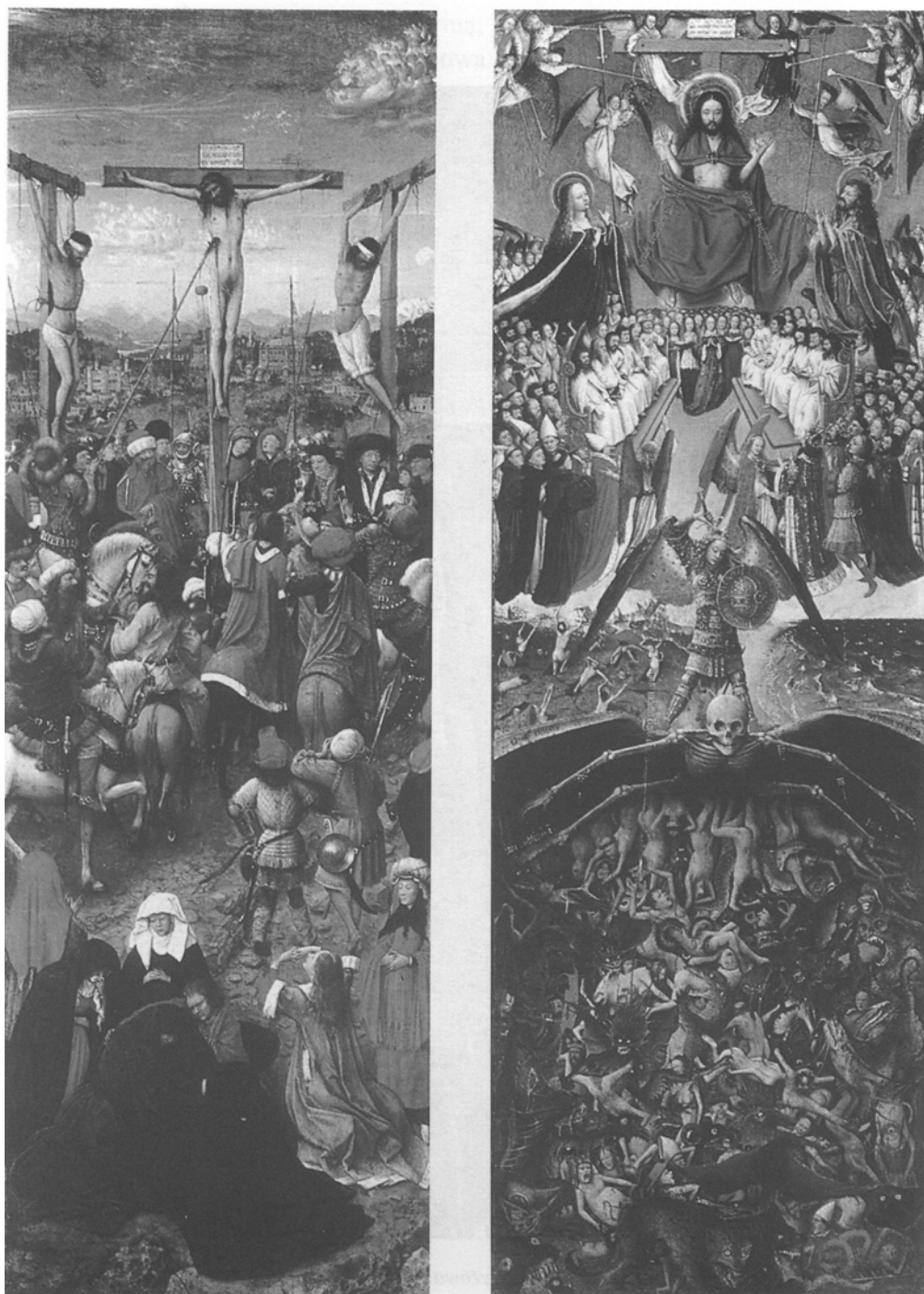
#### 4. *Miasto realne łączące wizję miasta świętego*

W omawianych obrazach pojawiała się architektura archaiczna o przesłaniu symbolicznym, wkomponowana do struktury urbanistycznej realnych miast niderlandzkich. Takie łączenie form architektonicznych znane było w malarstwie miniaturowym, paryskim bezpośrednio poprzedzającym kompozycje tablicowe; aby ograniczyć się tutaj do najbliższych czasowo odniesień<sup>39</sup>. Styl tej architektury oraz sposób jej wprowadzenia do kompozycji miejskiej jest różnorodny.

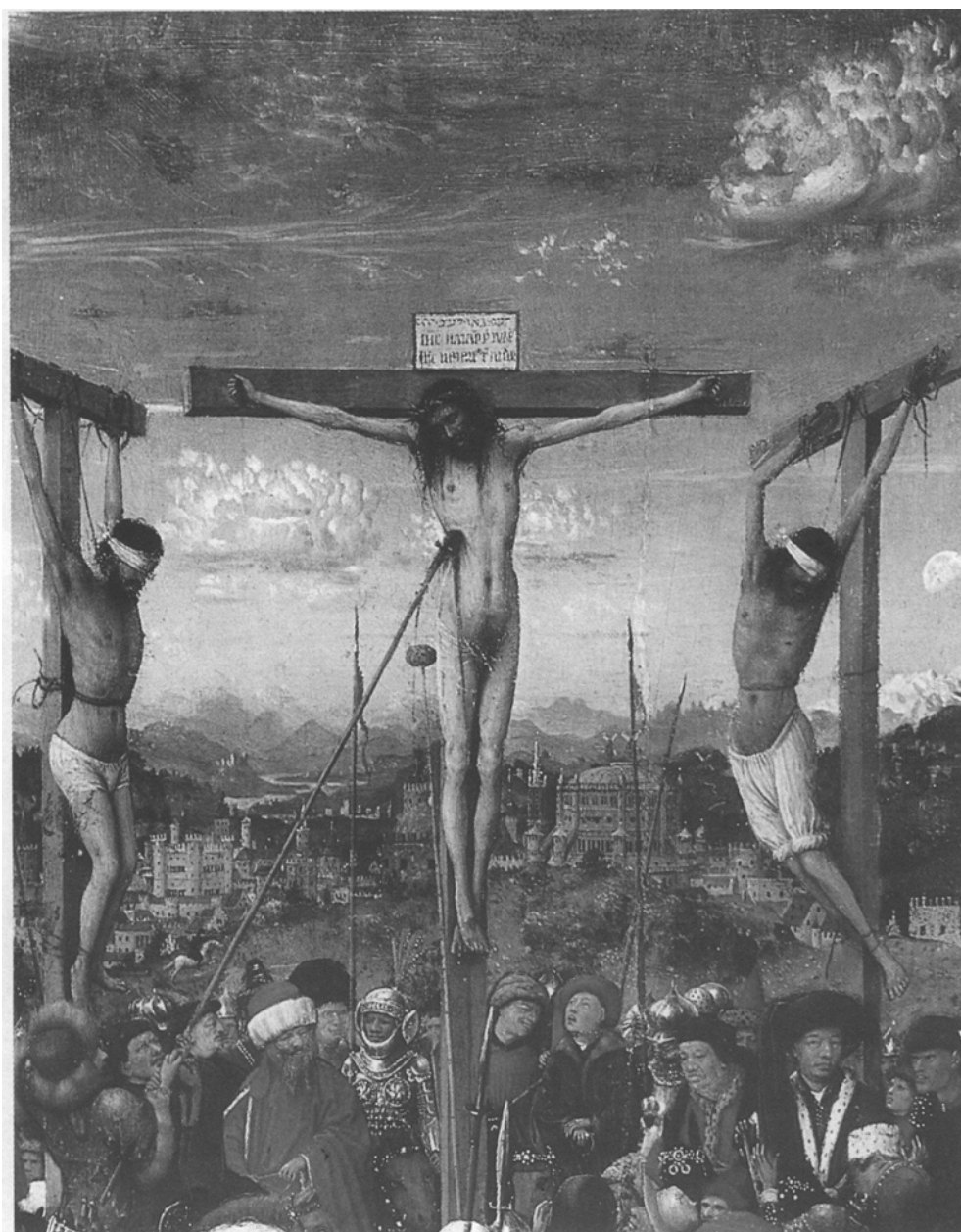
Najwcześniejszy model spotykamy w miniaturze *Godzinek Turyńskich* Jana van Eycka, rozwinięty następnie w kompozycji kwatery dyptyku *Ukrzyżowania* (1420-1425 Nowy York, il. 28, Metropolitan Museum of Art). Miasto opasane jest pierścieniem wysokich ośnieżonych szczytów, które przechodzą niżej w łagodne wzgórza z wiatrakami na wierzchołkach oraz warowniami obronnymi, rozrzuconymi w całym krajobrazie (il. 28A). Stłoczone formy różnorodnej architektury współczesnej i archaicznej odpowiadają natłoczeniu postaci kłębiących się wokół krzyży. Jest to miasto wizji religijnej, miasto święte, mające rodzimą tkankę urbanistyczną, nieregularnej stłoczonej zabudowy, ponad którą dominują monumentalne, kopułowe tolosy

<sup>38</sup> *Vlaamse kunst*, s. 104-106.

<sup>39</sup> *N i c h o l a s*, dz. cyt., s. 218.



28. Jan van Eyck, *Ukrzyżowanie. Fragment dyptyku*



28/A. Jan van Eyck, *Ukrzyżowanie*, dyptyk, detal tablicy

wyróżniające się zarówno swoją formą, jak i jaśniejszym odcieniem kamienia. Kompozycja ta stała się wzorcowa zarówno dla flamandzkiego malarstwa, jak i tego, które rozwijało się poza jego granicami, pozostając pod silnym jego wpływem. Dowodem jest obraz z końca XV wieku z Ca d'Oro w Wenecji.

Najbardziej dojrzałą panoramę miasta świętego – Jerozolimy Niebiańskiej stworzyli Jan i Hubert van Eyckowie w Ołtarzu Gandawskim (1432 r. Gandawa, St.Bavo) Tutaj nie ma żadnych odniesień do rodzimych miast, aczkolwiek strzeliste wieże wprowadzają ideę gotyckich wież. Miasto to odsunięte zostało na obrzeża bogatego w swojej roślinności pejzażu istotnie rajskiego, który jest miejscem bezpośrednim zdarzenia – *Adoracji Baranka Mistycznego*. Zatem Ogród Rajski i Nowe Jeruzalem stanowią tutaj związek nowy, w pełni oddający istotę treści obrazu, w którym spotykają się wszystkie czasy, zaś przestrzeń przybiera formę nowej Ziemi i Nowego Miasta<sup>40</sup>. W naszych rozważaniach więc nie znajduje obraz adekwatnego odniesienia do prezentacji miasta jako odwzorowanej struktury urbanistycznej, aczkolwiek detale tej kompozycji, szczególnie centralne budowle, były przenoszone przez samego malarza i licznych jego naśladowców do realnych wizji miast.

Osmoza miasta realnego z miastem świętym jest stałym komponentem obrazów ze scenami pasyjnymi. Sposób jednak, w jaki zostały wkomponowane formy architektury wschodniej do rodzimego stylu budownictwa, stanie się indywidualnym stylem artystów. Roger van der Weyden w tryptyku *Ukrzyżowanie z Wiednia* (1440 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum) odtworzył duże, niderlandzkie miasto, gęsto zabudowane wieloma budowlami świeckimi oraz sakralnymi. Mury obronne z silnymi basztami oraz świątynią centralną w stylu wschodnim sakralizują tę współczesną aglomerację. Nie jest zatem to miasto miastem świętym *sensu stricto*, ale miastem uświęconym poprzez unaocznienie miejsca świętego Grobu Pańskiego w formie centralnej budowli, wyraźnie skomunikowanej z wydarzeniem Ukrzyżowania.

W środkowej części tryptyku Braqua (1452 r. Paryż, Luwr) tenże mistrz ukazał dwa miasta. Rzeczywiste wynurza się spoza wzgórza z prawej strony obrazu, zaś pomiędzy głowami Chrystusa i św. Jana widoczne jest miasto założone na regularnym kwadracie, opasane murami obronnymi. O ile miasto realne tworzą rzeczywiste budowle: kościół, kamienice, o tyle istotą

<sup>40</sup> Tamże, s. 60, 175 nn.

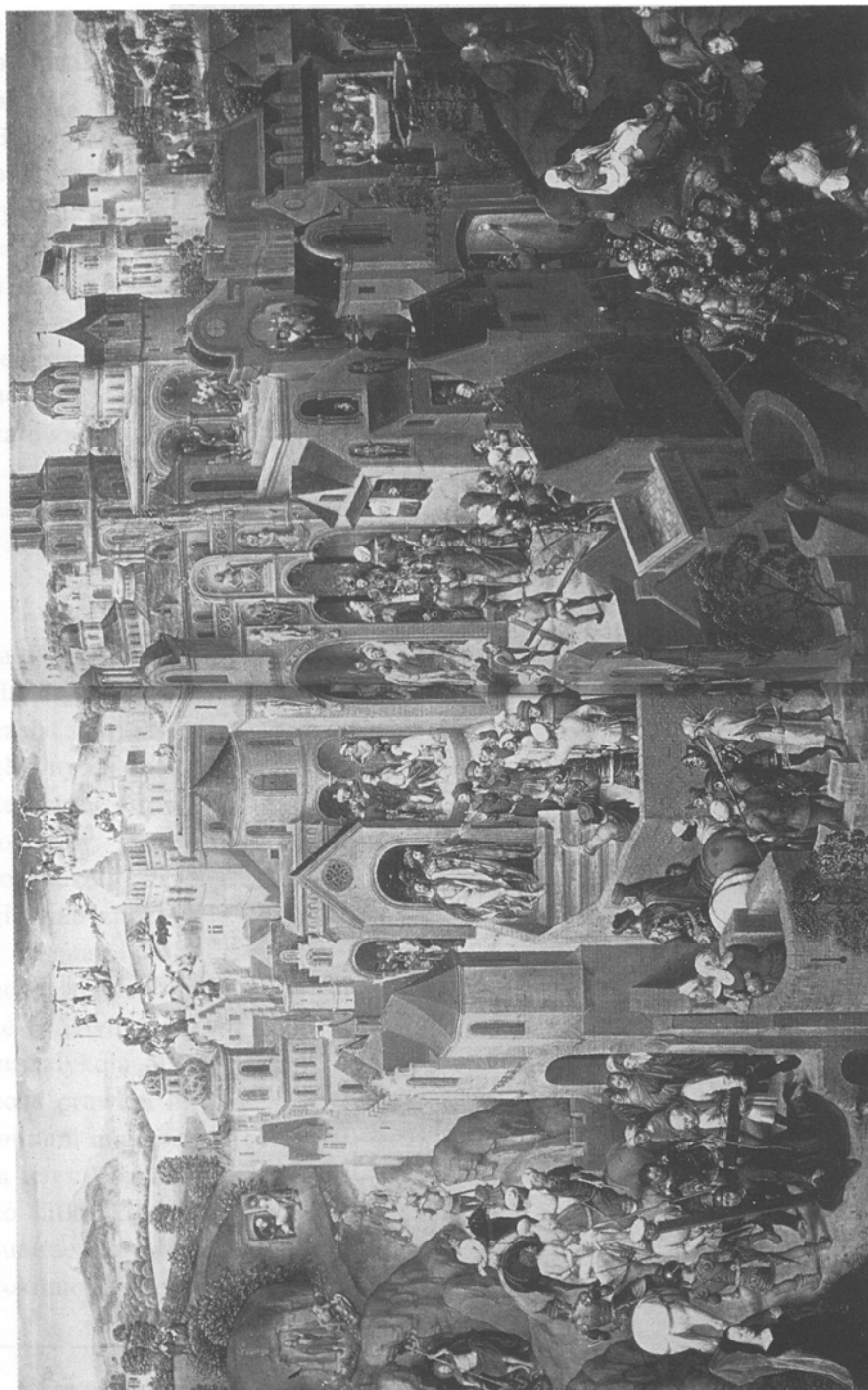
miasta świętego jest ciąg murów obronnych zamykających niezabudowany obszar regularnego kwadratu. Artysta posłużył się dawnym modelem miasta jako otoczonej murem obronnym przestrzeni z bramami. Zabieg ten jest świadomą archaizacją, służącą do tego, aby oddzielić realia współczesne od przesłania symbolicznego jako przygotowanego w Paruzji Jeruzalem Niebieskiego. Plan pierwszy zajmuje scena *Deesis*, stąd struktura nowego miasta jest zrozumiałym, koniecznym dopełnieniem ikonograficznym tego bogatego pod względem topograficznym krajobrazu.

Z niespotykaną do tej pory wyobraźnią ukazał miasta święte Hans Memling w dwóch bliźniaczych obrazach: *Pasji z Turynu* z roku 1470<sup>41</sup> (Turyn, Galeria Sabaudia, il. 29) oraz *Życia Maryi* z 1480, Monachium, Alte Pinakothek, il. 30). Stłoczone w obrębie jednej tablicy sceny przypominają archaiczny sposób rozwijania wielu wątków narracyjnych w obrębie jednej przestrzeni. Każde zdarzenie ma tutaj swoje zminiaturyzowane miejsce, identyfikowane pseudorzzymskimi i wschodnimi budowlami. To nagromadzenie świętych miejsc – *loca sancta* – odpowiada nagromadzeniu wydarzeń z historii świętej. Artysta miał świadomość historyczną Jerozolimy budowanej w ciągu wieków, zarówno jako miasta żydowskiego, jak i miasta rzymskiego. Jednak widok miasta zbudowanego przez artystę nie odtwarza autentycznej historycznie Jerozolimy. Widziane z góry miasto pozwala ogarnąć jednym spojrzeniem całość akcji łącznie z takimi detalami, jak np. paw siedzący na blankach murów obronnych, którego racja istnienia w tym miejscu jest wyłącznie symboliczna. Istnieją tutaj pewne fragmenty realnych budowli, lecz zostały one odsunięte poza mury miejskie i stopione z pejzażem.

W obrazie ze scenami z życia Maryi malarz również stworzył nierzeczywistą Jerozolimę, złożoną z budowli naśladowujących wschodnią i rzymską architekturę. Istnieją również enklawy współczesnego budownictwa podmiejskiego, które określają miejsce akcji Rzezi Niewinnych. Odseparowane one zostały od właściwej Jerozolimy łańcuchem kopczastych wzgórz, pomiędzy którymi suną orszaki jeźdźców. Na horyzoncie wdzierają się w głąb łądu rozlewiska zatoki, po której płyną okazałe galery. Kreując swoje Miasta Święte Memling nie podejmuje kwestii prawdy archeologicznej, mimo iż dzięki wielkiej liczbie pielgrzymek istniały już szkice oraz *itineraria* po Ziemi Świętej. Malarz nie stwarza także fantazji miasta,

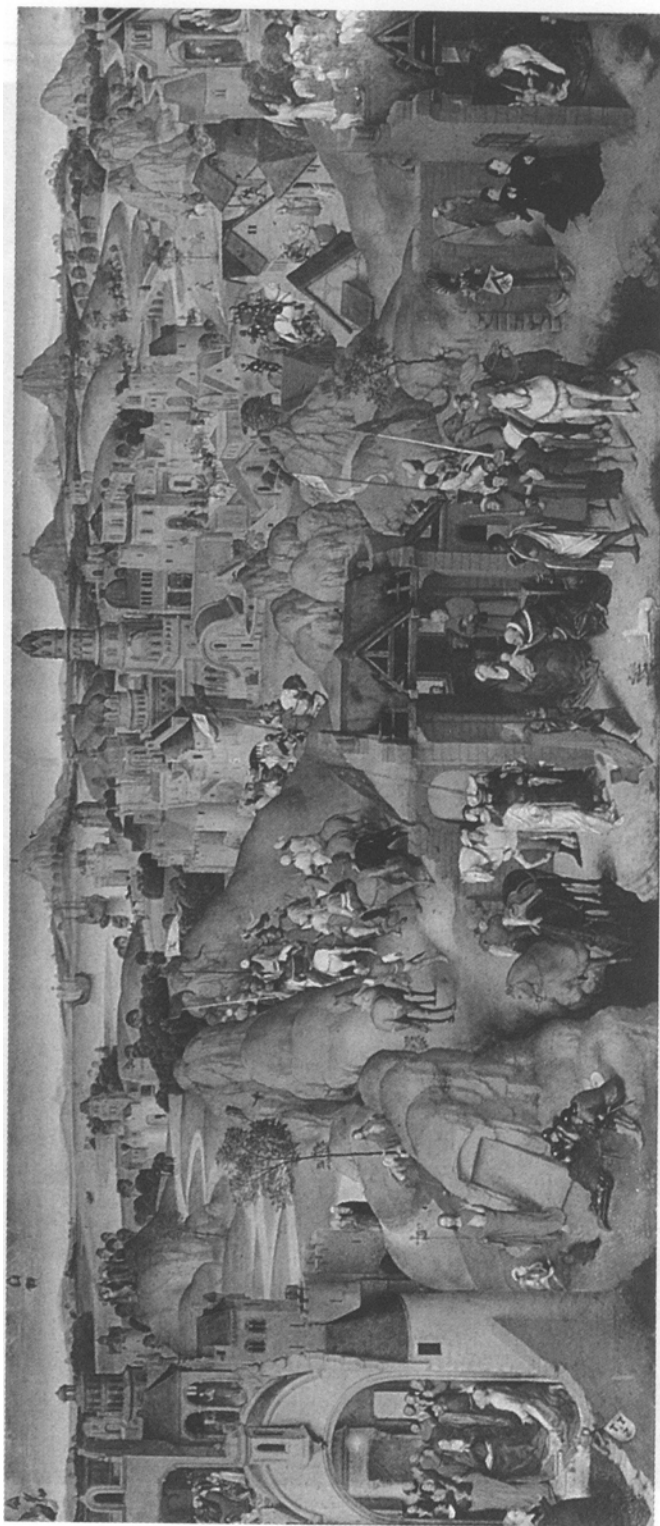
---

<sup>41</sup> Tamże, s. 55.



29. Hans Memling, *Wielka Pasja*





30. Hans Memling, *Wydarzenia z życia Maryi*



czegoś w rodzaju *mirabilia*, jakie były wytworem średniowiecznej wyobraźni. Artysta podejmuje próby odtworzenia historycznie żywego organizmu, posługując się formami, które mógł znać z obszaru Italii oraz Bizancjum, w celu określenia różnic architektury Ziemi Świętej i rodzimego budownictwa. Analogiczne formy powtórzył malarz w lewej kwaterze tryptyku pasyjnego rodziny Greverade (1491 r. Lubeka, Sankt-Annemuseum) jako określenie miejsca dla sceny Drogi Krzyżowej Chrystusa, która ukazana jest tuż pod murami Jerozolimy.

Podane tutaj przykłady nie wyczerpują zagadnienia uświęcenia miasta realnego, które dostrzegamy w malarstwie niderlandzkim. Problem ten powinien doczekać się pełnej analizy ze względu na swoją doniosłość zarówno w tradycji religijnej jak i świeckiej.

#### 5. Najważniejsze przemiany społeczno-ekonomiczne w miastach niderlandzkich w XV wieku

W XV wieku niderlandzkie miasta osiągnęły okres rozkwitu po regresie, jaki wywołała wojna stuletnia oraz czarna śmierć. Konkurencja miast flandryjskich o hegemonię gospodarczą z innymi miastami Europy rozpoczęła się już w XIII i XIV wieku<sup>42</sup>. Utrzymując związek z Anglią oraz głównymi miastami Italii, Francji i Hiszpanii oraz Hanżą, zdobywały zarówno surowce dla rozwoju przemysłu, jak i rynki zbytu dla swoich towarów. Wiodące miasta, jak Gandawa, Ypres, nieco później Brugia, rozpoczęły walkę o hegemonię w dziedzinie produkcji i zbytu towarów, głównie zboża, tkanin i gotowych ubiorów, podejmując ostrą konkurencję z miastami Italii, głównie Florencją. W końcu XIII wieku zaznaczyły się nowe tendencje unifikacyjne miasta z obszarem pozamiejskim, których celem było wzmocnienie całego zabudowanego obszaru. Wspólną zatem jurysdykcją objęto miasto i tereny pozamiejskie, pozostające do tej pory poza prawem miejskim. Ta ekspansja miasta poza jego ściśle wyznaczony murami miejskimi obszar, wyrażony terminem prawnym *banmijl*, obejmowała teren początkowo nie przekraczający jednej mili, później powiększał się do kilku kilometrów<sup>43</sup>. Regulację tę miasta przyjmowały różnie, indywidualnie do swoich możliwości i potrzeb. Na przykładzie Gandawy źródła dokumentują włączenie do miasta opactw: Św. Piotra na południu i Św.

<sup>42</sup> Tamże, s. 205.

<sup>43</sup> Tamże.

Bawona od strony zachodniej. Podobne procesy asymilacji przebiegały także i w innych miastach Flandrii. Brugia kupowała pobliskie wsie, np. wieś St. Gillis od miejscowego władcy Praeta<sup>44</sup>. Następowala wyprzedaż także gruntów magnackich i szlacheckich, zwłaszcza drobnej szlachty, która potrzebowała pieniędzy, a miasto nowych gruntów. Teren *banmijl*, który nie znajdował się w obrębie murów miasta, a prawnie zaczął teraz do niego przynależć, zaznaczano rowami jako specjalnie przygotowaną granicą nowego miasta. Określać go mogło również naturalne ukształtowanie powierzchni, wąwozy, doliny, kanały lub mniejsze rzeki. Zmieniał się zatem obraz i pojęcie miasta, do którego obrębu weszły również tereny uprawne, lasy oraz małe skupiska rzemieślnicze *cleenen neringen*: tkaczy, browarników, skórników itp. Podporządkowanie jurysdykcyjne obszarów podmiejskich zagwarantowało miastom protektorat lokalnych targów, szczególnie produktów tekstylnych oraz spożywczych, które były objęte ochroną w obrębie lokalnej produkcji<sup>45</sup>. W obrazach Jana van Eycka, Rogera van der Weydena, Petrusa Christusa obserwujemy takie właśnie rozbudowane widoki miasta, w obrębie których znalazły się mniejsze osady rozproszone daleko od centrum, lecz zespolone w jeden funkcjonujący organizm opasany murem obronnym. Środkowy plan konstrukcji obrazu zazwyczaj ukształtowany jako obniżona niecka, wyjaśniany najczęściej przyczynami techniczno-kompozycyjnymi, a więc artystycznymi, wydaje się być raczej odwzorowaniem autentycznej topografii terenu związanego wytyczonymi granicami w obrębie terytorium miasta i jego rozległego przedmieścia.

Konkurencja w zakresie handlu produktami spożywczymi i rzemiosłem spowodowała łączenie się nie tylko terenów rolniczych z dużymi miastami, ale i małych miast w jedną dużą, zespoloną wspólnym zarządem aglomerację. Pojęcie *drie steden* określało prawnie połączoną aglomerację miejską, która obejmowała kilka, a nawet kilkanaście małych miast przyłączonych do wspólnego zarządu z miastem dużym<sup>46</sup>. W wypadku Brugii około roku 1303 taką aglomerację tworzyło 27 osad, między innymi: Sluis, Damme, Aardenburg. W 2. poł. XIV wieku miasto to zdobyło patent na produkcję odzieży, wyrób tkanin wełnianych i ich farbowanie. Kosztowna, ale też

---

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże, s. 250: J. M. C a u c h i e s, *Potere cittadino e interventi principeschi nei Paesi Bassi del Quattrocento*, w: *Principi e citta alla fine del medioevo*, Roma 1992, s. 17-39.

<sup>46</sup> N i c h o l a s, dz. cyt., s. 250.

przynosząca zysk była barwa czerwona służąca do farbowania najbardziej luksusowych tkanin. W tym również dominowała Brugia przed Gandawą. Rozrastające się miasto w 2. poł. XIV wieku liczyło już 35 tysięcy mieszkańców łącznie z ludnością mieszkającą poza bramami miasta określaną *buitenpooterij*.

Rozwój produkcji tekstylnej nastąpił również w całym Brabancie, regionie, którego witalność zaznaczyła się od 2. poł. XIV wieku nawet w małych miastach, takich jak Diest, Mol, Hoogstraten. Eksport tkanin i ubrań do Niemiec, a także dalej do Prusów, Polski do Langwedocji i Italii, zapewnił miastom niderlandzkim niespotykany do tej pory rozwój i dominujące miejsce w Europie<sup>47</sup>. Jeżeli chcemy ukazać związek rozwoju historycznego miast z ich odzwierciedleniem w sztuce, musimy uwzględnić również bogactwo tkanin, ubiorów, a nawet wyposażenia komnat ukazanych w obrazach. Były one rezultatem wielkiej przemysłowej rozwiniętej w miastach i produkcji mniejszych warsztatów włączonych pod patronat miejski.

Mimo powiększania się bogatej warstwy uprzywilejowanych kupców, bankierów i mieszczan, flamandzcy feudałowie nadal mieli prestiż społeczny jako elita mająca siłę oddziaływania na procesy społeczne i kulturowe<sup>48</sup>. Mimo że od końca XIV wieku w wyniku silnych dążeń przywódczych mieszczan szlachta rodowa pozbawiona została bezpośredniego sprawowania władzy, to dawna tradycja wyrażająca się powiedzeniem *edele ende weerde heeren*, przyciągała nową burżuazję do zawierania związków małżeńskich z przedstawicielami szlachty w celu wzmocnienia swojego oddziaływania przede wszystkim moralnego<sup>49</sup>. Proces ten ulegał w końcu XIV i pocz. XV wieku znacznemu przyspieszeniu. Szlachta, której istotą życia był obszar wiejski i pozamiejski, coraz częściej i chętniej pojawiała się w miastach. Tutaj budowała swoje miejskie siedziby na wzór dworów, rezerwując dlań także obszar ziemi uprawnej. Miejskie korporacje były również zainteresowane tym, aby dopuszczać elity dworskie i szlacheckie

<sup>47</sup> R. B a r b e r, *The Knight and Chivalry*, London 1970, przekł. pol. *Rycerze i rycerskość*, tłum. J. Kozłowski, Warszawa 2000, s. 382 n.

<sup>48</sup> B. C h e v a l i e r, *Le paysage urbain a la fin du Moyen Âge: Imaginationes et réalités*, w: *Le paysage urbain au Moyen-Age. Actes du XI e Congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur*, Lyon 1981, s. 7-21.

<sup>49</sup> J. L e G o f f, *L'imaginaire médiéval*. Gallimard 1985, tłum. pol. *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przekł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 230 nn.

do udziału w podejmowaniu decyzji w zarządach miasta, wspierając swój stale kruchy autorytet<sup>50</sup>.

Zmiana sytuacji nastąpiła również na wsi, zwłaszcza tej związanej z miastami, lub wręcz włączonej do struktury miejskiej. Pomimo ekspansji urbanistycznej rolnictwo pozostawało nadal naczelną pozycją w ekonomice regionów szczególnie w Brabancie. Powiększające się miasta zwiększały podaż produktów rolnych i spożywczych chronionych przed nadmiernym ich importem, co powodowało wzrost rodzimej produkcji. Podczas gdy europejskie rolnictwo w 2. poł. XIV wieku, po czarnej śmierci, uległo destrukcji, na obszarach prowincji niderlandzkich nastąpił nawet wzrost populacji na wsi<sup>51</sup>. Aktywne były także gospodarstwa klasztorne produkujące nadwyżki towarowe wspomagające zapotrzebowanie żywności w miastach.

Miasta niderlandzkie w XV wieku przeobraziły zarówno swoje ściśle rozumiane terytorium, jak i swoją strukturę społeczną. Rozległe miasta otoczone murem wraz z przylegającymi mniejszymi miasteczkami i przedmieściami, które przedstawiali malarze, potwierdzają starania artystów, aby ukazać taką realną rzeczywistość z wszystkimi jej uwarunkowaniami. Obrazy odsłaniają więc realne życie miast, w których koncentrowało się życie artystyczne. W obrębie architektury pojawiają się postaci mieszczan, kupców, wieśniaków oraz szlachty.

Czy jednak można określać zaprezentowane wizje jako mini-portrety miast? Malarze niderlandzcy XV wieku, posługując się doskonałą formą jako rezultatem wrażliwej i wnikliwej obserwacji rzeczywistości, przekazali jednak coś więcej, aniżeli prostą zgodność z faktami ówczesnymi. Mimo różnic kompozycyjnych miasto określają konkretne stereotypy architektoniczne. Powtarzają się typy budowli, jak: mury obronne, bramy, fosy, mosty, wieże, baszty, place, kościoły, wysokie, kamienne domy jako miejskie kamienice lub pałacowe rezydencje. Artyści z właściwą sobie umiejętnością malowania materii wydobyli także budulec, jest nim kamień, który wyróżniał wątle siedziby wiejskie od miejskich. Już nie warownia, kasztel czy nawet kościół, stawały się synonimem siły, porządku, prawa i władzy. Miasto swoim bogactwem robiło wrażenie na jego mieszkańcach i przybyszach. Śledząc skrupulatnie malowane miasta dostrzegamy w nich raczej rys idealizujący, aniżeli prosty realizm. Nie ukazują jednak pełnej prawdy o życiu miejskim, konsumpcji, właściwej dla miejskich aglomeracji

---

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> N i c h o l a s, dz. cyt., s. 321.

i biedy. Praca jest w nich zupełnie ograniczona, z wyjątkiem św. Józefa nie ma rzemieślników, kupców ukazanych *de facto* przy pracy. Oni są tylko obecni, dobrze ubrani, poruszają się pieszo lub konno na ulicach i placach. Wzdłuż dróg tworzących sieć komunikacyjną przedmieścia z miastem, ludzkie postaci manifestują stany, grupy społeczne, a nawet zawody. Ludzie reprezentują faktyczne życie, ale nie stanowią dlań pełnego autentycznego fenomenu ani w obrębie miasta, ani poza jego granicami, gdzie odnajdujemy ich jako *buitenpooterij*, posługując się ówczesnym terminem prawniczym, czyli tych spoza bram miasta lub jako obcych przybyszów. W obrazach miast nie ma biedoty, głodnych, chorych, żebraków i włóczęgów. Nie ma więc tutaj zła, jakie niewątpliwie istniało w miejskich społecznościach, o czym przekazują różne kroniki. Nieskazitelnie czyste ulice potwierdzają, iż targ z jego odpadami i kramami nie jest faktycznym targiem, a brak kanalizacji został przez malarza świadomie nie dostrzeżony.

Model przekazanego miasta jest realistycznie wyidealizowany, widziany z pozycji dworskiej lub sakralnej, bo takie sceny były pierwszoplanowe. Sensem ukazanego miasta jest oddziaływanie swoją wielkością, pięknem budowli, siłą murów obronnych, bram i baszt, a nawet trwałością materii – kamienia, cegły, nawet dachówek, które chroniły przed pożarem. Forma i materia architektury miały wzmacniać poczucie niezmienności i trwałości porządku społecznego, które było zakorzenione w mentalności feudalnej. Mieszkańcy oraz postaci wydarzeń prezentują modne stroje wykonane z luksusowej wełny wytwarzanej w miejscowych warsztatach lub brokatu sprowadzanego z Wenecji. Ozdobione haftem i cennymi klejnotami uwiadcniają rezultat miejscowej przemysłowości oraz handlu, którego odbiorcą były warstwy szlacheckie. Styl tej prezentacji naśladuje dwór, któremu bogactwo przysługiwało z racji pochodzenia.

Miasto widziane z góry lub z dystansu, z przedmieścia, gdzie stał kasztel, rezydencja fundatora lub kościół, było miastem dobrym, co w różnorodny sposób akcentowano w malarstwie. Jego funkcja społeczno-ekonomiczna i polityczna miała być zakotwiczona w systemie wartości wypracowanej już w społeczeństwie. Miasto bowiem przejęło teraz rolę konserwatora tradycji, którą spełniał niegdyś klasztor i dwór. Tradycja ta była wieloraka, przede wszystkim jednak chodziło o zachowanie tradycji miejscowej, która korzeniami sięgała kultury dworskiej i rycerskiej. Postaci rycerzy biorących udział w wydarzeniach, jak ma to miejsce przykładowo w ołtarzu Merode Roberta Campina oraz w obrazach Jana van Eycka i Rogera van der Weydena, personifikują system wartości cnót, których poszukiwały nowe

skupiska miejskie, broniąc się przed dominacją pieniądza i zysku. Katalog rycerskich cnót opiewał zgoła inne postawy życia, których *de facto* potrzebowała miejska społeczność. Odwoływał się bowiem do wartości, które z pietyzmem przechowywane były w kręgach szlachecko-klasztornych, jak: honor, bezinteresowność, pomoc słabszym. Do tych wzorców sięgali kaznodzieje, aby uczynić z miejskiej wspólnoty prawdziwie chrześcijańską *communitas*, kierującą się wzniosłym kanonem moralnym, a nie utylitarną korzyścią<sup>52</sup>.

Miasta podejmowały zadanie przechowywania i przekazywania historii rodzimego kraju lub wspólnoty, co manifestowały poprzez formy dawnej architektury czasów romańskich, która jeszcze w XV wieku zachowana była w dużej części. Widoczna jest ona w obrazach w odtworzonej strukturze murów miejskich, baszt, a także samych budowli, zwłaszcza tych, które integralnie związane są z wydarzeniami.

Miasta kultywowały tradycję szerzej rozumianą, jaką przekazał uniwersalizm judeochrześcijański<sup>53</sup>. Pierwszym odniesieniem była Jerozolima z Grobem Chrystusa oraz innymi miejscami świętymi. Liczne są przykłady obrazów miast, które włączają do swojej współczesnej zabudowy budowle w stylu wschodnim. Centralna architektura kopułowa, przekraczająca swoimi proporcjami nawet gotyckie wieże, manifestuje symboliczny związek z miastem świętym – Jerozolimą. To nieprzeparte dążenie, aby przekształcać rzeczywistość świata – w tym wypadku miejską – w obraz idealnego miasta, świadczy o tym, że aż nadto dostrzegano w ówczesnym życiu negatywny aspekt miast i życia miejskiego. Zdarzenia święte epatują religijny punkt widzenia jako wektor życia dla miasta, które domaga się stałego odradzania. Pomocą w tym dążeniu były święta wyznaczone kalendarzem liturgicznym; ten czas świąteczny, w którym uczestniczyło istotnie całe miasto, w którym zawieszona była codzienność wraz z biedą, niesprawiedliwością, wzrastającymi przestępstwami i śmiercią. W tym znaczeniu miasto ukazane w bliskości świętych zdarzeń jest miastem spełniającym swój ideał życia.

---

<sup>52</sup> Szczególnie istotne były traktaty Jana z Janduno, *De laudibus Parisiis* oraz Marsyliusza z Padwy, *Defensor pacis*.

<sup>53</sup> Le G o f f, dz. cyt., s. 229; C h e v a l i e r, *Le paysage urbain*, s. 8.

THE TOWN IN THE LANDSCAPE OF THE DUCH PAINTING  
THE TOPIC AND IMAGERY

S u m m a r y

The concept of town in the Middle Ages and its image in art have two vectors: sacred and lay. In the early medieval painting the meaning of the sacred town dominated, whereas along with the development of towns in the 13<sup>th</sup> century the town as a real urban and architectonic space gains its place in an ever more distinct shape. The beginnings of this process are shown in miniature painting that was originated in Paris studios, starting with Louis the Saint's Psalter. They are selected details of the town architecture, e.g. the Notre Dame Cathedral in Paris, and places that were important for the city, like the Seine, that constituted scenes of action that had a sacred character.

The end of the 14<sup>th</sup> century, and especially illuminations by Master Marshal Boucicaut are an example of developed town structures submerged in a landscape reminding of native ones. Miniature painting of the turn of the 14<sup>th</sup> century is a preparation for the Dutch **tabular** painting of the 15<sup>th</sup> century with its mature town structures along with the adjacent area joined with the town by means of roads and moving people. These landscapes are not autonomous views of towns but they remain the place or background for narrative scenes, mostly sacred ones.

In their multitude and variety the compositions make one undertake an attempt to work out their typology; hence the following composition groups have been identified:

1. Events presented indoors within a town
  - Rooms situated on the level of the landscape surrounding them
  - Rooms situated considerably higher than the landscape that can be seen
2. Events in an open landscape with the town
  - Events situated at the walls of the town
  - Events situated in suburban areas with a perspective of the distant town
3. Selected motifs as substitutes for the town
4. A real town uniting all the visions of the holy town

The presented types of towns joined with sacred scenes on selected examples of Dutch painting put the question concerning the degree to which they are real as compared to the real towns as well as their symbolism that was expressed in the oriental or archaic architecture. The situation of towns in the Netherlands in the 15<sup>th</sup> century after the Hundred Years' War shows a developmental dynamics in its industry and social life. Owing to historical research tendencies may be recognised for combining small town structures into big organisms in order to strengthen their economic standing. This is shown in Jan van Eyck's and Roger van der Weyden's paintings. At the same time a significant role of the nobility can be noticed along with its life outside the town that is marked in the paintings by feudal type castles or suburban residences. The end of the 15<sup>th</sup> century brings limited visions of towns, as selected architectonic forms take over, which are substitutes for the town and point to a departure from painting whole urban structures.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*