

OLAF KWAPIS

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

METAMORFOZY MIEJSCA. MECHANIZM PRZEMIANY WYOBRAŻEŃ O PRZESTRZENI RZYMU W ŚREDNIOWIECZU

Słowa kluczowe: Rzym średniowieczny w sztuce, tablice z Augsburga, *indulgentia plenaria*, *Mirabilia Urbis Romae*, przemiany miejsca – Rzym wyobrażony

Keywords: medieval Rome in art, Augsburg tablets, *indulgentia plenaria*, *Mirabilia Urbis Romae*, transformations of a place – imagined Rome

W swym długim trwaniu przedmioty i obiekty architektoniczne zmieniają funkcje. Kontekst historyczny i przemiany przestrzeni różnicują ich znaczenia kulturowe. Opisy literackie utrwalają wyobrażenia, które poddawane są weryfikacji w procesie naocznego doświadczania miejsca. Rekonstrukcja porządku zmian pozwala dociekać istoty formowania swoistych metamorfoz, konstytuujących się na styku minionego z obecnym. Metamorfozy wyobrażeń przekraczają granice czasu, ale pokonują także dystans, który wyznacza różnica kulturowa pomiędzy Południem a Północą.

Przykład Rzymu wraz z recepcją jego dziedzictwa artystycznego oraz intelektualnego pokazuje wyraźnie, w jakim stopniu niepomijalna w dziejach miasta była i jest rozmaicie fragmentaryzowana, lecz konkretna pamięć miejsca, artefaktu i tworzonej przez nie nacechowanej emocjonalnie przestrzeni. Pamięć, o której mowa, akumulowała się zarówno w dziełach sztuki wizualnej, jak i w rozmaitego typu piśmiennictwie, dając świadectwo przemian obrazu miasta. Wyobrażenie zakumulowane w malarstwie, grafice czy druku pozostawało zawsze w napięciu wobec rzeczywistego kształtu miejsca, spostrzeganego przez przybywających do Rzymu wędrowców. Wyobrażenie uaktualnione domagało się wtórnego wyrażenia w formie artystycznej po powrocie do domu, do krain zaalpejskich.

Ważnym źródłem wiedzy o organizacji przestrzeni urbanistycznej i o przyjętych w danym czasie rozwiązaniach architektonicznych są kartograficzne i artystyczne odwzorowania miasta. Są one również świadectwem realizującego ściśle

określone zasady, schematycznego i powtarzalnego sposobu unaoczniania miejsca. Proces ten miał na celu dostarczenie wiedzy oraz podsuwanie obrazu *Urbs*, który dobrze było mieć w świadomości (również by zachować obraz pod powiekami na przyszłość). Wszystko po to, aby współuczestniczyć w skupionym wokół Wiecznego Miasta kręgu duchowego dziedzictwa. Wykształcona w oparciu o takie subiektywne reprezentacje osobista pamięć wizualna (podmiotowe *imaginarium* Rzymu), poddawana była weryfikującej aktualizacji w akcie naocznego poznania architektury i poszczególnych, związanych z kultem miejsc, których odwiedziny zalecane były przez Kościół w późnym średniowieczu. Dostępne uprzednio wyobrażenia, niezależnie od stopnia niedokładności wobec zastanych obrazów, spełniały rolę podobną do tej, jaką odgrywają ilustracje w dzisiejszych przewodnikach. Poza wspomnianym tworzeniem podstaw wizualnego współuczestnictwa w duchowym dziedzictwie Rzymu ułatwiać miały poruszanie się po mieście i jednocześnie rozumienie tych ukrytych w świadectwach materialnych znaczeń, o których już nie tylko rozpoznanie, ale i przeżycie chodziło.

Świadectwem kolejnych realizacji projektu, stawiającego sobie cele edukacyjne i duszpasterskie zarazem, są bez wątpienia artystyczne i kartograficzne wyobrażenia Rzymu średniowiecznego, które oscylują między mityzacją unaocznianej przestrzeni oraz istotną treścią historyczną dziejów miasta a obiegową, popularną legendą i stereotypem przedstawieniowym. W tym kształcie niezwykle daleko im do znanego, pochodzącego z III wieku p.n.e. modelu *Forma Urbis Romae*, wykutego w kamieniu, a odnalezionego we fragmencie na Forum Romanum. Imponująca, odwzorowująca rzeczywisty kształt i proporcje Wiecznego Miasta makieta architektoniczna, uznawana jest za ważne źródło informacji o kulturze urbanistycznej okresu imperialnego. Niemniej istotna dla zrozumienia charakteru średniowiecznych i późniejszych prób tworzenia odwzorowań oraz artystycznych wyobrażeń Rzymu jest świadomość roli, jaką dla samego powstania oraz ostatecznego kształtu (wyselekcjonowania zawartości) tych dzieł miał tekst *Mirabilia Urbis Romae*¹.

Współcześni badacze podejmujący zadanie opisu skutków popularności tekstu *Mirabilia Urbis Romae* podkreślają potrzebę zdecydowanego odróżnienia dwóch typów utworów o tym samym tytule. Pierwszy z nich powstał jeszcze w XII stuleciu, drugi w okresie późnego średniowiecza². Wersja, która weszła w skład pisanego w latach 1140-1143 *Liber politicus (polipticus)* – dzieła,

¹ Szerzej na ten temat pisałem w pracy „«Omnes viae Romam ducunt». Peregrynacje do Rzymu w czasach Pierwszego Jubileuszu”, *Prace Filologiczne* LVII seria literaturoznawcza (2009): 95-114. Tu sięgam jedynie po pojedyncze wątki, niezbędne do przedstawienia istoty problemu w odmiennym kontekście.

² G. Fossi podaje także informacje o istnieniu wersji zwulgaryzowanych, pochodzących z połowy XIII wieku, które znajdują się dziś w Bibliotece Medycejskiej we Florencji, zatytułowane *Le Miracole de Roma*. Idem, „Il dotto e il pellegrino di fronet all’Antico: *Mirabilia*, magie e *miracole* della città di Roma”, in *La storia dei Giubilei*, vol. 1: 1300-1423, ed. G. Fossi (Milano: BNL Edizioni – Giunti Gruppo Editoriale, 1997), 105.

którego redakcję przypisujemy kanonikowi Bazyliki św. Piotra, znanemu jako Benedetto – stanowiła bez wątpienia źródło literackiej inspiracji dla twórców wielu późniejszych prac ikonograficznych³. Sam tekst Benedetto, podobnie jak jego młodsza o stulecie druga redakcja nie były jednak, jak się przypuszcza, formą przewodnika, jaki mógłby powszechnie służyć pielgrzymom. Funkcję tę bowiem spełniały przede wszystkim dostępne wykazy odpustów (spisywane od XII wieku), czy spisy relikwii oraz listy kościołów – stacji pątniczych (znane od początków średniowiecza), które należało odwiedzić⁴.

Wkrótce, bo w końcu wieku XV, ustalić się miała zasada łączenia redakcyjnie w jeden druk mirabiliów, wykazu kościołów stacyjnych i katalogu indulgencji, co uznano za podstawową formę kompozycyjną pierwszych późnośredniowiecznych przewodników⁵. Wydaje się, że powszechne zastosowanie wynalazku ruchomej czcionki (połowa XV wieku) musiało sprzyjać popularności, jaką osiągnął zupełnie inny, choć identycznie zatytułowany zbiór tekstów, zredagowany w okresie późnego średniowiecza. Ówczesne *Mirabilia Urbis Romae*, opublikowane w znacznym nakładzie, tłumaczone na wiele języków, przyjęły na siebie rolę pierwszego podręcznego przewodnika, służącego pielgrzymom udającym się do Rzymu na jubileusz 1475 roku. W najobszerniejszej wersji redakcja piętnastowiecznych *Mirabiliów* uzyskała trójdzielną kompozycję, na którą składały się: *Historia et descriptio urbis Romae*, *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae* oraz *Stationes ecclesiarum urbis Romae*. Ostatnia z tych części, zwłaszcza gdy publikowano ją w języku łacińskim, uzupełniana była niekiedy o *Oratio de sancta Veronica*⁶.

Przedstawienie wpływu *Mirabiliów* na kreację wyobrażenia o Rzymie począwszy od pierwszego jubileuszu 1300 roku wymaga jednak zwrócenia większej uwagi na zbiór, który uchodzi za pierwszą rejestrację pamiątek starożytności rzymskich, opisanych we właściwych im warunkach topograficznych. Czas powstania redakcji przypisywanej kanonikowi od św. Piotra pozwala przypuszczać, że pierwsza wersja interesującego nas tekstu znana była rekonstruktorom idei jubileuszu w czasach Bonifacego VIII. *Liber politicus* jako całość był już wówczas źródłem istotnej wiedzy, zawierał bowiem między innymi informacje na temat ceremoniału intronizacyjnego oraz koronacji papieskich, o ołtarzach w Bazylice św. Piotra, a także o psalmach na dni zwykłe i święta. W osobnym dziale poświęconym *mirabiliom* znalazły się wiadomości o starożytnych pamiątkach.

³ Vide C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le „Meraviglie di Roma” di maestro Gregorio. Nuova edizione riveduta ed ampliata* (Roma: Viella, 2007), 16.

⁴ Vide B. Schimmelpfennig, „Die Stadt der Apostelfürsten. Die großen Pilgerziele: Rom”, in K. Herbers et al., „Pilgerwege im Mittelalter”, *Das Magazin für Geschichte und Kultur* (2005): 61-63.

⁵ Egzemplarz dostępny w Bibliotheca Hertziana: *Mirabilia Rome* (Tarvisii: Gerardus – Digitalisat des Exemplars BH: Dg – 9 gez. Bl. – De Lisa, De Flandria), 1475. 450-751 Coll. rom.

⁶ Vide H. Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2008), 217.

Ich opis pozwolił wielu kolejnym redaktorom na opracowanie własnych wersji literackiej prezentacji wyobrażenia o mieście swobodnie i chętnie czerpiącym z dziedzictwa antyku, umiejętnie i konsekwentnie wpisywanego w tradycję chrześcijańską. Służył tak, jak już powiedziano, kreowaniu i metamorficznemu modyfikowaniu plastycznych wyobrażeń Wiecznego Miasta. *Mirabilia* składały się z dziesięciu rozdziałów, opisujących kolejno: rozmiary murów miasta, liczbę bram, łuków tryumfalnych, teatrów, mostów i cmentarzy. Benedetto opisywał nie tylko budynki, ale również sławne rzeźby, przedstawiające Dioskurów z końmi, Marka Aureliusza, czy Wilczycę Kapitołińską⁷. Zamieszczał również wiele anegdot dotyczących znanych budowli.

W opisie funkcjonują obok siebie obiekty pochodzące z antyku i czasów chrześcijańskich. Akcentowane są jednak przede wszystkim miejsca związane z historią życia św. Piotra. Pisząc o grobie Romulusa, autor wspomina o jego dawnym wyglądzie. Stwierdza, że grób ten, nazywany wówczas *meta*, był inkrustowany wspaniałym kamieniem, z którego później zrobiono *Paradiso* przed bazyliką św. Piotra. Podobny los spotkał w wieku XIV wyłożony kamieniem terebint Nerona. Oba grobowce antyczne Benedetto przypominał zapewne przede wszystkim ze względu na fakt wtórnego użycia materiału pozyskanego z nich na budowę bazyliki.

Istnieje również, wspominana tu wcześniej, druga ważna redakcja *Mirabiliów*, pochodząca z początku XIII stulecia, a przypisywana angielskiemu duchownemu, Mistrzowi Grzegorzowi. Różni się ona od pracy Benedetto w licznych szczegółach, a zwłaszcza w ich ilości. Zawiera prolog, w którym duchowny przedstawia się i wyjaśnia, dlaczego chce opisać Rzym i jego historię. Wymienia wspaniałe, do jego czasów istniejące w Rzymie obiekty, ale wspomina również o tych, o których się już tylko pamięta. Podaje opis murów miejskich z ich wieżami i bramami – wymienia te ostatnie kolejno: porta Aurea, porta Latina, porta Sacra, porta Salaria, porta Marcia, porta Livia, porta Collatina, porta Flaminia, porta Numanzia, porta Appia, porta Tiburtina, porta Aquilea (dziś zwana San Lorenzo), porta Asinaria⁸. Angielski duchowny tworzy także katalog rzeźb z brązu, umieszczając w nim: rzeźbę przedstawiającą byka, który zgodnie z mitem był wcieleniem Zeusa porywającego Europę, czy też pomnik konny Marka Aureliusza, stojący wówczas przed pałacem papieskim na Lateranie, jak również odnalezione w pobliżu Colosseum ułamki gigantycznego Kolosa, uznawanego niekiedy za symbol miasta ukazany w postaci statui Słońca („statua del Sole”⁹). *Mirabilia*, które powstały pod piórem Mistrza Grzegorza, zawierają również wykaz innych ważnych obiektów, zachowujących pamięć antyku, wypełniających w zmienionej funkcji dostępną ówczesnie przestrzeń publiczną. W spisie tym znajdujemy:

⁷ Vide S. Aini, „*Mirabilia Urbis Romae*”, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, ed. M. D’Onofrio (Milano: Electa, 1999), 199.

⁸ Vide C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo...*, 150-153.

⁹ Ibidem, 153-159.

De ferreo simul<acro> Belloforontis, De balneo Bianei Apollinis, De theatro in Eraclea, De palatio Cornutorum, De palatio Diocleciani, De templo Palladis, De palatio LX imperatorum, De panth[al]jeon, De archu triumphali Augusti, De archu Pompei, De columna triumphali Fabricii, De arcu triumphali Cipionis, De pyramidibus, id est sepulcris potentum, De piramide Augusti, De faro Alexandrino, tabula legis¹⁰.

Dopiero jednak *Mirabilia Urbis Romae* w wersji późnośredniowiecznej przechowywane były w odpisach w większości bibliotek europejskich. Czerpali z nich wiadomości pielgrzymi wyruszający do Rzymu. Ważne wydaje się także zauważenie, że liczne redakcje *Mirabiliów* inspirowały do powstawania dzieł pokrewnych, zawierających jednak pakiet informacji tematycznie dookreślonych. W oparciu o wczesne *Mirabilia* powstał (jako dziedzictwo pierwszego jubileuszu roku 1300), utwór zatytułowany *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*, zawierający opisy dawnych przestrzeni miasta, ale przede wszystkim koncentrujący się na drodze do siedmiu kościołów, uzupełniony bogatą narracją o życiu świętych i męczenników związanych z Wiecznym Miastem¹¹.

Spośród świadectw literackich, rejestrujących składniki postrzeganej bezpośrednio przez autorów przestrzeni miasta, odnotowujemy relację patrycjusza florenckiego Giovanniego Rucellai. W zbiorze powiastek, pisanym w typie *silva rerum*, zatytułowanym *Il zibaldone quaresimale* zrelacjonował on pobyt w Rzymie w roku 1450. Przybył tam w towarzystwie szwagra Lorenza di Pala Strozziiego i zięcia Domenica di Giovanniego Bartoli w celu uzyskania odpustu¹². Zachętą do podróży była również dawna znajomość Mikołaja V z rodziną Strozzych. W młodości bowiem późniejszy papież był nauczycielem synów Lorenza¹³. Dostojni obywatele Florencji wyruszyli w podróż do Rzymu 10 lutego. Po przybyciu na miejsce codziennie rano odwiedzali konno cztery bazyliki, a drugą część dnia przeznaczali na odnajdywanie pamiątek dawnej świetności miasta. Warto zwrócić uwagę, że wielkopostna opowieść Rucellai, uznawana za jedno z ważniejszych zapisów doświadczenia jubileuszowego pielgrzyma połowy XV wieku, zawiera także opis szczerej fascynacji autora zarówno wielkimi chrześcijańskimi bazylikami, jak i zwiedzaniem budowli antycznego Rzymu¹⁴. Jak przystało na Florentczyka, Rucellai porównuje współczesny Rzym z Florencją: bazyliki św. Piotra i Jana są tak duże jak kościół franciszkanów Santa Croce, bazylika Santa Maria Maggiore prawie jak kościół dominikanów

¹⁰ Ibidem, 163-179.

¹¹ R. Bernabei, *Roma nel giubileo* (Milano: Rizzoli, 1998), 30.

¹² Vide M. Miglio, „Il giubileo di Nicolò V (1450)”, in *La storia dei Giubilei*, vol. 2: 1450-1575, ed. M. Fagiolo, M. L. Madonna (Milano: BNL Edizioni – Giunti Gruppo Editoriale, 1998), 61.

¹³ Vide K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie Odrodzenia* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1957), 84.

¹⁴ Na temat charakterystycznego rozwarstwienia opisu pobytu florenckiego humanisty w Rzymie na część poświęconą sprawom duchowości i Kościoła oraz na fragmenty odnoszące się do zwiedzania starożytności pisze H. Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela...*, 293-295.

Santa Maria Novella, rzymskie Termy Dioklecjana w połowie jak Campo di Ognissanti¹⁵.

Rucellai dokonywał więc zestawienia porównawczego, motywowanego chęcią dostarczenia tym mieszkańcom Florencji, którzy do Rzymu przybyć nie mogli, danych pozwalających na stworzenie poczucia naoczności, które przez podobieństwo (przyległość) wytwarzać miało wyobrażenie. W inny sposób zabiegu przeniesienia pamięci, unaocznienia, ale także przypisania obiektom artystycznym mocy duchowej, czerpanej z wyobrażenia Rzymu dokonano pod koniec XV stulecia w Augsburgu. W roku 1484 (lub w 1487) papież Innocenty VIII udzielił dominikankom z tamtejszego konwentu św. Katarzyny przywileju odpustowego za duchową (modlitewną, a nie realnie odbytą) pielgrzymkę do siedmiu bazylik rzymskich¹⁶. Oznaczało to, że pątnicy, którzy przybywali do tego klasztoru, otrzymywali odpust równy indulgencji należnej za fakt podróży do Wiecznego Miasta. Należy zauważyć, że w tamtym czasie do zgromadzenia św. Katarzyny w Augsburgu wstępowały córki najbogatszych wówczas w tym mieście rodów patrycjuszowskich, takich jak Rechlinger, Riedler, Welser, Rephonin¹⁷.

Można przypuszczać, że poszukiwanie środków na budowę nowego kościoła przy klasztorze św. Katarzyny, a także zbliżający się jubileusz roku 1500, były pretekstem do rozpoczęcia realizacji projektu malarskiego, który miał wzbogacić dotychczas obowiązujący w konwencie sposób przywoływania pamięci o siedmiu kościołach stacyjnych. Wcześniej stosowaną formą tego unaocznienia było bowiem jedynie wystawienie, przynajmniej wspomniany przywilej, bulli papieskiej, przetłumaczonej na język niemiecki i ukształtowanej w rodzaj tryptyku. W zdobiących ją miniaturach ukazano wizerunki świętych patronów bazylik rzymskich¹⁸. Wykonanie cyklu obrazów, których tematem były przedstawienia siedmiu kościołów stacyjnych, wspomagać miało duchowo modlących się wiernych i stanowiło swoistą *biblia pauperum*, wyrażoną w kształcie malarskiej opowieści o pielgrzymce do Rzymu. Tablice ukazujące poszczególne bazyliki zamawiane były w latach 1499-1504 przez pięć siostr zakonnych – Annę Riedler, przeoryszkę Weronikę Welser, Barbarę Riedler, Dorotheę Rehlinger oraz Helenę Rephonin. Zapewne przy finansowym wsparciu swoich rodzin mniszki zamawiały obrazy u Hansa Holbeina Starszego (1460[65] – 1524), Hansa Burgkmaira Starszego (1473-1581) i Mistrza, który podpisywał się inicjałami L.F.¹⁹.

¹⁵ Vide M. Miglio, „Il giubileo di Nicolò V (1450)”, in *La storia dei Giubilei*, vol. 2: 1450-1575, op. cit., 61-62.

¹⁶ Vide S. Eiche, „Le Basiliche e il loro doppio: le sei tavole di Augsburg”, in *Roma Sancta. La città delle basiliche*, ed. M. Fagiolo, M. L. Madonna (Roma: Gangemi Editore, 1985), 47.

¹⁷ Vide R. Baumstark, „Vorwort”, in M. Schawe, *Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster* (München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2000), 7.

¹⁸ Vide M. Schawe, *Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster*, 10-16.

¹⁹ Ibidem, s. 17.

W ten sposób sześć monumentalnych tablic, przedstawiających bazyliki rzymskie, sukcesywnie trafiało na ściany klasztornego kapitułarza²⁰. Tablic było sześć, a nie siedem, ponieważ ostatnia z nich prezentowała w jednym malowidle bazyliki św. Wawrzyńca i św. Sebastiana.

Pierwsza tablica, zamówiona przez siostrę Dorotheę Rehlinger za sumę 60 guldenów, namalowana została w 1499 roku przez Hansa Holbeina²¹. Obraz, którego tematem była prezentacja bazyliki Santa Maria Maggiore, realizował program ideowy odkupienia poprzez wcielenie. Kompozycja następnych tablic, notabene zamawianych w kolejności niezgodnej z porządkiem przyjętym w bulli papieskiej, określała jednocześnie strukturę dalszych części cyklu. Struktura ta została oparta na założeniu jednoczesności dwojakiego typu przedstawiania – ciągu pasywnego (usytuowanego w górnej partii każdej z tablic) oraz jubileuszowego (wypełniającego dolne płaszczyzny malowideł). Należy zauważyć, że wszystkie obrazy, ukazujące wyobrażenia kościołów stacyjnych, w istocie prezentowały architekturę wymyśloną, namalowaną już to pod wpływem widzenia opartego na dostępnych rycinach tych obiektów, już to posługujących się znanymi regionom zaalpejskim elementami stylu właściwego gotykowi.

Umowność przedstawienia była znaczna i powodowała na przykład, że autor tablicy poświęconej Santa Maria Maggiore zdecydował umieścić na elewacji wyobrażenia bazyliki podpis „Maria Maior 1499”. W centrum górnej części tej tablicy znajduje się scena koronacji Najświętszej Marii Panny, typowa dla przedstawień w sztuce średniowiecznej. W dolnej partii dzieła znajduje się wyobrażenie bazyliki Santa Maria Maggiore, na którym wyeksponowano portal oraz fasadę z przedstawionymi na niej trzema świętymi – Najświętsza Maria Panna, Maria Magdalena i św. Barbara. We wnętrzu bazyliki przed ołtarzem prezentującym *Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny* klęczy pielgrzym, rozpoznawalny ze względu na wyposażenie w pątnicze atrybuty – kij i kapelusz. Tematyka obrazu ołtarzowego jest wyraźnym nawiązaniem do wezwania klasztoru, dla którego wykonano malowidło, nie ma zaś żadnego bezpośredniego związku z rzymską bazyliką. Na bocznej elewacji kościoła – poza wspomnianym już wcześniej napisem, znajduje się przedstawienie św. Jerzego walczącego ze smokiem. Poniżej, w prawym rogu malowidła, na zapadającym się sarkofagu można zauważyć wyrytą literę „H”, będącą sygnaturą autora dzieła – Hansa Holbeina Starszego. Lewa, boczna część obrazu, stanowi typową prezentację sceny betlejemskiej. Prawa scena boczna przedstawia męczeństwo św. Doroty, której to na obrazie towarzyszy dominikanka będąca fundatorką dzieła²².

²⁰ Warto zwrócić uwagę na pracę, w której podjęto opis i interpretację cyklu sześciu tablic z Augsburga. G. Goldberg, „Zum Zyklus der Augsburger Basilikabilder und zur Existenz von Stellvertreterstätten römische Hauptkirchen”, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (1986/87): 65-75.

²¹ Vide M. Schawe, op. cit., 24.

²² Vide S. Eiche, *Le Basiliche e il loro doppio: le sei tavole di Augsburg*, 49.

Hans Holbein Starszy, który przyjął zamówienie namalowania tego obrazu, ociągał się z jego wykonaniem. Nieterminowość malarza spowodowana była realizacją zamówienia na ołtarz w kościele dominikanów we Frankfurcie. Zapewne dlatego, gdy w roku 1501 siostra Anna Riedler podejmowała decyzję o zamówieniu kolejnej tablicy, tym razem poświęconej bazylice św. Piotra, zaproponowała realizację tego projektu za kwotę 45 guldenów konkurentowi Holbeina Hansowi Burgkmaierowi²³.

W górnej partii tablicy znalazła się otwierająca cykl pasyjny scena przedstawiająca Chrystusa modlącego się w Ogrójcu oraz anioła ukazującego mu kielich cierpienia. W dolnej partii obrazu znajduje się św. Piotr siedzący na tronie ustawionym przed fasadą bazyliki św. Piotra. Postać apostoła upozowano zgodnie z zasadą prezentacji pełni władzy papieskiej – Piotr ubrany jest w strój pontyfikalny, na głowie ma tiarę, w lewej ręce trzyma klucz, a w prawej banderolę, na której wypisano słowa: „Auctoritate ap[osto]lica dimitto vob[is] om[n]ia p[er]c[al]ta”. W schematycznie ukazanej architekturze bazyliki można zauważyć niezwykle interesujące i ważne w perspektywie tradycji rytu jubileuszowego przedstawienie, na którym zaprezentowano drzwi roku jubileuszowego 1500²⁴. Drzwi te zostały opatrzone herbem papieskim Aleksandra VI oraz tablicą z napisem:

„ALEXANDE[R] BORGIA · P[A]PA · VI · PONT[IFEX] MAX[IMUS]
ANNO JVBELEI”.

Obie sceny boczne przedstawiają czternastu Świętych Wspomożycieli – zapewne takie wyobrażenie wiązało się z bardzo znanym w tym czasie niemieckim sanktuarium Vierzehnheiligen w miejscowości o tej samej nazwie, położonej nieopodal Bambergu²⁵.

W 1502 roku siostra Barbara Riedler zamówiła obraz przedstawiający bazylikę św. Jana na Lateranie. W partii pasyjnej przedstawienia ukazano scenę biczowania Chrystusa. Flankujące je górne sceny prezentują powołanie św. Jana oraz męczeństwo św. Jana w oleju. W tradycyjny już sposób, podobnie jak na poprzednich tablicach, w części dolnej obrazu w centrum umieszczono wyobrażenie świątyni laterańskiej, której kształt architektoniczny nie ma nic wspólnego z rzeczywistym obiektem. W równie nierealistyczny sposób, w tle bazyliki ukazano budynek, w którym znajdowała się jedna z ważniejszych relikwii chrześcijańskich – 28 stopni schodów z pałacu Piłata, przywiezionych do Rzymu przez św. Helenę. Przy wejściu do budynku prowadzącym do relikwii usytuowano kamienny cokół z inskrypcją „ABC Hans Burgkmair 1502”. Skrótowiec ABC

²³ Vide M. Schawe, op. cit., 37.

²⁴ Ibidem, 37-39.

²⁵ O. Wimmer, *Kennzeichen und Attribute der Heiligen* (Innsbruck – Wien: Tyrolia Verlag, 2000), 38.

oznacza najprawdopodobniej hasło: „Augustanus Burgkmair Civis”²⁶. Boczne sceny dolne przedstawiają historię życia św. Jana Ewangelisty.

Także w roku 1502 u Mistrza, który podpisywał się inicjałami L.F., siostra Helena Rephon za sumę 60 guldenów zamówiła obraz przedstawiający jednocześnie dwie bazyliki – św. Wawrzyńca i św. Sebastiana. Górna partia tablicy prezentuje symultaniczną scenę, w której jednocześnie obserwujemy pocałunek Judasza, obcięcie ucha Malchusowi oraz pojmanie Chrystusa. Zaprezentowane w dolnej części obrazu bazyliki mniejsze przedstawiono tu, jak poprzednie, fantastycznie. O tym, że są to te, a nie inne kościoły, świadczy podpis umieszczony na jednej z nich:

„ECCLESIA HUIUS SANCTI LAURENCY L.F.”.

Cztery sceny boczne (górne i dolne) przedstawiają żywot matki Konstantyna św. Heleny – jej podróży do Ziemi Świętej w poszukiwaniu najcenniejszych relikwii chrześcijaństwa: krzyża i gwoździ jako *arma Christi*.

Po śmierci siostry Anny Walther, przeoryszy klasztoru św. Katarzyny w Augsburgu, jej miejsce zajęła Weronika Welsler, która postanowiła, że kolejna tablica cyklu, poświęcona kościołowi św. Pawła za murami, będzie rodzajem epitafium dla jej poprzedniczki²⁷. Program pasyjny tablicy realizuje scena znana jako „Cierniem koronowanie”. Zasadnicza, dolna część obrazu ukazuje ponownie w sposób fantastyczny świątynię, w której wnętrzu nad ołtarzem umieszczono napis:

„· BASILICA · SANCTI · PAVLI ·”.

We wnętrzu kościoła naucza apostoł narodów. Jego słów słucha św. Tekla, której imię wyryto na zaplecku krzesła. W dolnej części obrazu ukazano scenę ścięcia św. Pawła i w sposób symboliczny, znany z opisów śmierci apostoła, namalowano trzy źródła, które wytrysnęły w miejscach, gdzie upadała kolejno głowa św. Pawła po jego dekapitacji i gdzie wkrótce wzniesiono rzymski kościół Tre Fontane. W lewej scenie bocznej znajdujemy nawrócenie św. Pawła pod Damaszkiem, jego chrzest i uwięzienie, w którym to święty ukazany jest w oknie za kratami, zapewne w momencie, w którym przekazuje swojemu uczniowi list adresowany do wspólnoty chrześcijańskiej. Prawa scena boczna to adoracja złożonego na marach ciała św. Pawła adorowanego przez innych świętych. W górnej części tego przedstawienia ukazano współczesną procesję, której przewodniczy papież. W jego rysach bez trudu rozpoznać można Aleksandra VI, niosącego relikwię głowy św. Pawła, co jednoznacznie przypomina o centralnej pozycji Rzymu jako miejscu przechowywania tejże relikwii²⁸.

²⁶ M. Schawe, op. cit., 56.

²⁷ Ibidem, 18.

²⁸ S. Eiche, *Le Basiliche e il loro doppio: le sei tavole di Augsburg*, 47-49.

Ta sama siostra Weronika Welsler ufundowała także ostatnią tablicę cyklu, prezentującą bazylikę św. Krzyża, namalowaną przez Hansa Burgkmaira w 1504 roku. Należność za obie tablice (św. Pawła i św. Krzyża) wyniosła łącznie 187 guldenów²⁹. Program pasyjny zamyka namalowana w górnej części tablicy scena ukrzyżowania Chrystusa. Partię dolną wypełnia wyobrażenie bazyliki św. Krzyża, zinterpretowanej przez malarza jako budynek w stylu romańskim, całkiem obcy pierwowzorowi rzymskiemu. Przypuszcza się, że inspiracją dla artysty mogły być w tym wypadku romańskie kościoły Kolonii, które znał osobiście³⁰. Interesujące jest, że na tle kościoła stacyjnego św. Krzyża twórca umieścił grupę pielgrzymów wyposażonych w atrybuty ich charakteryzujące – od kapeluszy poprzez kije i sakwy pielgrzymie, po oznaczające cel wędrówki dewocyjnej klucze Piotrowe. Warto zauważyć, że wśród pątników znalazły się dwie kobiety, które do Kaplicy Jerozolimskiej w kościele św. Krzyża wpuszczane były tylko raz do roku³¹. W tej scenie znalazło się także miejsce dla bramy, nad którą umieszczono napis:

„HANNIS · BVRGKMAIR · / · M[ALER] · VO[N] · AVGSPVRG · / · ANNO 1504 ·”.

Sceny boczne przedstawiają męczeństwo św. Urszuli. Zarówno święta, jak i jej orszak przedstawiono w strojach dworskich, podkreślając wysoki stan kobiet, które podjęły zakończoną aktem męczeństwa podróż. Historia św. Urszuli znalazła się na tej tablicy ze względu na to, że Urszula było to chrzcielne imię fundatorki obrazu, siostry Weroniki Welsler. Zamykająca cykl tablica podkreślała swoimi przedstawieniami potrzebę dostrzegania jedności czasu Chrystusowego, czasu męczeństwa Urszuli oraz czasu Roku Świętego 1500. Warto także zauważyć, że ukazanie postaci w strojach dworskich – flandryjskich, francuskich i włoskich – miało zapewne przyczynę w bezpośredniej obserwacji³². W tamtym czasie bowiem widywano w Augsburgu wielu bogatych ludzi, przybywających z różnych stron Europy. Pokazując w rozbudowanym cyklu obrazowym postaci do nich zbliżone wyglądem podejmowano tym samym próbę przekonania tychże podróżnych, że nawiedzenie kościoła klasztorowego, złożenie ofiary i modlitwa włączają ich do wspólnoty pątniczej, wynagradzanej obietnicą czerpania pożytków ze Skarbca Zasług Kościoła, dostępującej więc łaski odpustu zupełnego.

Tablice z Augsburga uznać można także za znamienne świadectwo uniwersalizmu w myśleniu o *indulgentia plenaria* na terenie kraju, w którym zrodzą się poglądy reformacyjne. To właśnie w Augsburgu Marcin Luter i jego poglądy najpierw zostaną ostro potępione, by później wejść w fazę uznania i gloryfikacji. Na zamówienie mniszek od św. Katarzyny spojrzeć można zatem jak na niezwykle

²⁹ M. Schawe, op. cit., 84.

³⁰ Ibidem.

³¹ H. Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela...*, 315.

³² M. Schawe, op. cit., 87.

świadectwo trwałej potrzeby ekspozycji wizualnej tradycji Kościoła, wyrażonej przywiązaniem do nauki o odpustach i zbawieniu. Pamięć ta w unikatowy sposób zestawiona została w tym wypadku z zabiegiem zilustrowania narzędzi potrzebnych do uzyskania indulgencji.

Można postawić tezę, że w augsburskim klasztorze żeńskim za sprawą programu malarskiego cyklu sześciu tablic zbiegły się, niczym promienie światła w soczewce, nici intelektualne i duchowe referencyjnie wiążące to konkretne miejsce (a wraz z nim ludzi do niego przybywających) z całym dziedzictwem i nauką Kościoła. Żarliwość ducha rodziła się więc przede wszystkim w wyniku zbiegu tego, co pisane (poszukująca adresata wśród Europy czytającej ekspozycja bulli papieskiej – materialnego świadectwa nadania określonych praw odpustowych) z tym, co z wartości duchowych możliwe do uwidocznienia (odbiorca: Europa patrząca i przeżywająca obrazy, reprezentowana przede wszystkim przez ludność niepiśmienną).

W tej uzupełniającej się kontrapunktowo ekspozycji – w obu przecież przypadkach niezaprzeczalnie apelującej do zmysłu wzroku – dokonywało się jeszcze jedno, z ducha późnośredniowiecznej filozofii i teologii zaczerpnięte zjawisko ujednoczenia. Jego realizacji sprzyjał dobrze znany zabieg artystyczny – symultaniczny sposób przedstawienia różnorodnych zjawisk – zabieg pozwalający zatem na zaprezentowanie czasowej jedności różnych momentów historycznych (połączenia biblijnie i jednocześnie jubileuszowo rozumianego czasu trwania z doraźnie odczuwanym czasem dnia codziennego, czasem przepływu bieżącego życia) z równie jednoczesnym – synchronicznym ukazaniem wielu wybranych, niezwykle istotnych dla programu ideowego miejsc i przedmiotów. W efekcie takich zestawień uzyskiwano wizualne uzasadnienie ideowe, swoiście naoczne wsparcie prawa do uznania modlitwy w klasztornej kościele jako równoznacznej z dewocyjną podróżą do Rzymu. W ten sposób stworzone zostały warunki do powstania odczucia współuczestniczenia w ściśle określonej drodze pątniczej w obrębie Wiecznego Miasta, określonej geograficznie, ale też uzupełnionej o jej obowiązkowe składniki, jak nawiedzenie siedmiu bazylik, hołd składany relikwiom oraz zwrócenie uwagi na jeden z głównych znaków jubileuszu – drzwi święte.

Wiadomo, że rozbudowany program ikonograficzny tablic augsburskich wymaga współcześnie gruntownej wiedzy teologicznej, znajomości dokumentów epoki, a także analizy zapisów osobistych i świadectw literackich. Nie ma jednak wątpliwości, że nawet niepiśmienny widz w okresie późnego średniowiecza nie mógł mieć żadnych problemów z identyfikacją miejsc, osób i ostatecznej wymowy całego cyklu obrazowego z konwentu św. Katarzyny. W ten sposób cykl ów realizował dodatkowo cele edukacyjne i duszpasterskie – ukazując postaci świętych przed portalami bazylik, nakazywał przypomnienie dziejów i dzieł świętych patronów kościołów stacyjnych. Stwarzał jednocześnie wrażenie trwałej, duchowej, lecz w ten sposób też bezpośredniej, wciąż aktualnej obecności świętych w miejscach im przypisanych. Sprzyjał i konstruował proces co najmniej duchowej

metamorfozy miejsca, przeprowadzanej przy użyciu środków wizualnych. Równoległość i jednoczesność, wreszcie autentyczność biegu życia – podkreślana dynamiką namalowanych postaci, bogactwem ich stroju, aranżacją sytuacji – wpisane w program ideowy przedstawień augsburskich, pozwalały również interpretować licznie namalowane grupy pielgrzymów (w tym, co raz jeszcze warto podkreślić, także kobiet) lub ich pojedyncze wyobrażenia jako sugestię, że to właśnie pątnicy mają szczególnie przywilej współobecności i współodczuwania duchowego z tymi, którzy uobecniają się – również za sprawą ikonograficznego przedstawienia – w przestrzeni *Urbs Sacra*.

W ten oto sposób trzech malarzy niemieckich, reprezentantów jesieni średniowiecza, zapowiada swoimi pracami to, co po tej stronie Alp nowe, a co po drugiej ich stronie już istnieje – trzech Mistrzów daje zapowiedź malarstwa renesansowego.

A w samym Rzymie, w kolejnych stuleciach przybywający do miasta stykali się wciąż z tą samą przestrzenią, z miejscami wypełnionymi pamięcią historii i dziedzictwa kultury. Zawsze również stawali wobec konieczności zderzenia tego, co wyobrażone i duchowo, tradycyjnie, trwale z zastaną, zmienną i dynamiczną rzeczywistością. Musieli zatem dokonać wewnętrznej przemiany wyobrażenia, zbudować metamorficzny obraz doświadczanego naocznie Rzymu.

Metamorphoses of places.

The mechanism of change in the image of medieval Roman space

Summary

The longevity of items and objects of architecture favours changes in their function. What remains is the memory of a place and works of art, which charge a given space with emotions. In human awareness, they lay the foundations of cultural identity. The memory in question has accumulated both in the works of visual art and in writings, delivering a testimony to the transformations of the image of Rome.

Therefore, the present article covers the essential artistic and cartographic images of medieval Rome, instances of mythologisation and metamorphoses of space, as well as the city's history as viewed through the prism of art. The evoked and discussed historic literary sources include *Mirabilia Urbis Romae*, or a collection of *silva rerum* tales by Giovanni Rucellai, *Il zibaldone quaresimale* (a record of a journey to obtain indulgence undertaken in 1450). Literary metamorphoses are interpreted in the context of the findings of art history.

In a similar manner, changes in the imagined vision of Rome are laid out on the example of a cycle of 15th-century paintings by Hans Holbein the Elder, Hans Burgkmair and Master who signed with initials L.F. Executed for a monastery in Augsburg, the cycle presented seven station churches and was a kind of *biblia pauperum*, which adopted the form of a painted story of a pilgrimage to Rome. The cycle proved to become a fostering and building force behind the process of spiritual metamorphosis of the place carried out by visual means.