

WOJCIECH MARCINKOWSKI

Kraków, Muzeum Narodowe – Pałac Biskupa Erazma Ciołka
<https://orcid.org/0000-0001-8867-3565>

Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion.

Begleitband zu den Ausstellungen im Nationalmuseum für Geschichte und Kunst Luxemburg vom 7. Oktober 2016 bis zum 12. Februar 2017 und im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen vom 8. März bis zum 11. Juni 2017, red. Peter Brink, Dagmar Preising. Regensburg: Schnell & Steiner, 2016. 192 s., il. ISBN 978-3-7954-3167-9



Na przełomie lat 2016 i 2017 w Luksemburgu-mieście, a w pierwszej połowie roku 2017 w Akwizgranie, pokazano wystawę *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion* (il. 1–3). Koncepcja wystawy była dziełem

Valentine Henderiks (podówczas czynnej na Université Libre w Brukseli), autorki pierwszego monograficznego ujęcia twórczości Albrechta Bouts¹.

Albrecht Bouts (ok. 1452 – marzec 1549), pisany też „Albert”, „Aelbert”, „Aelbrecht”, urodził się w rodzinie malarzy w Lowanium. Ojcem Albrechta był Dieric Bouts St. (ok. 1415–1475), starszym bratem – Dieric Bouts Mł. (ok. 1448–1490), bratankiem – Jan Bouts (ok. 1478 – ok. 1530). Gdy warsztat po ojcu odziedziczył Dieric Mł., Albrecht najpewniej podjął pracę u brata, a po jego przedwczesnej śmierci – przejął jego miejsce. Zawarł dwa małżeństwa: z Marią ‘s Coocs (1481) i Elisabeth Nausneyders (1490). Rodzina malarza, podówczas kierującego już warsztatem, przeniosła się w roku 1492 do domu przy kaplicy Ouze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten (Panny Marii za Murami), gdzie Albrecht sprawował obowiązki kościelnego, zgodnie z lokalną tradycją powierzane artystom. Właśnie dla tej kaplicy, do jej ołtarza głównego, Rogier van der Weyden wymalował przed 1435 r. sławne *Zdjęcie z krzyża* (Madryt, Prado), a Jan II Borman w 1493 wyrzeźbił retabulum św. Jerzego (Bruksela, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis). Oba te dzieła były fundacjami gildii kuszników. Sam Albrecht ufundował dla kaplicy między 1495 a 1500 r. retabulum Wniebowzięcia Panny Marii (Bruksela, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis), portretując się

¹ Valentine HENDERIKS, *Albrecht Bouts (1451/55–1549)* (Brusselles: Centre d’étude des Primitifs flamands, 2011=Contributions à l’étude des Primitifs flamands, 10). Weześniej bodaj tylko Cyriel Stroo przedstawił szerzej twórczość malarza; zob. Cyriel STROO, Pascale SYFERD’OLNE, Anne DUBOIS, Roel SLACHMUYLDERS, Nathalie

TOUSSAINT, *The Hieronymus Bosch, Albert Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen van der Weyden groups* (Brussels: Institut Royal du Patrimoine Artistique; Turnhout: Brepols, 2001), s. 131–237 (*The Flemish primitives. Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, 3).



na jego prawym skrzydle wraz z drugą żoną, pod gmerkiem rodziny Bouts, unoszonym przez anioła². Drugi autoportret malarza, wykonany już po śmierci drugiej żony (1522), z eksponowanym motywem *memento mori*, zidentyfikowany został niedawno w siedmiogrodzkim Sybinie (Sibiu, Nagyszeben, Hermannstadt)³. Albrecht Bouts umarł w roku 1549, przekroczywszy 90 lat. Pochowany został obok ojca i brata u franciszkanów w Leuven.

Znaczenie Albrechta Bouts dla dziejów sztuki polega nie tyle na mistrzostwie formalnym bądź oryginalności jego obrazów, z pewnością nie dorównał w tym swoim sławnym rówieśnikom, Hugo van der Goes w Południowych czy Hieronimusowi Boschowi w Północnych Niderlandach, ile na nowatorstwie w zakresie innym niż czysto artystyczny. Albrecht Bouts był bowiem tym, który wymyślił formułę obrazów służących indywidualnej („domowej”) pobożności, określanych niekiedy jako „prywatne przedstawienia dewocyjne”. Formuła ta polegała na zawężeniu kadru do popiersia, użyciu małego formatu i zestawianiu obrazów w pary, czy to w powiązaniu wspólną ramą, jako dyptyk, czy to na zasadzie związku kompozycyjno-tematycznego

(*pendant*) dwóch osobnych tablic. Co więcej, Albrecht Bouts spopularyzował tak zdefiniowaną koncepcję poprzez nowatorski na gruncie „wysokiej” sztuki system produkcji seryjnej.

Te dwa szczególne aspekty działalności malarza z Leuven – reakcja na nowe zadanie artystyczne i nowa strategia zbytu – zdawały się znaczyć dla twórców katalogu i wystawy równie wiele albo i więcej niż tradycyjne „koneserskie” dociekania z zakresu atrybucji i datowania. W konsekwencji także i niniejsze uwagi skupiają się na tych dwóch zakresach problemowych.

Autorzy katalogu, odnosząc się do pierwszej kwestii, nie używają wprawdzie pojęcia „zadanie artystyczne”, ale można odczuć, że postępują tu za koncepcją rozwoju sztuki jako rezultatu zmieniających się w zależności od miejsca i czasu „zadań” (*die Aufgaben*), stawianych artystom. Tę koncepcję zarysował jako pierwszy Jacob Burckhardt, lecz nie nadał jej systematycznego kształtu. Burckhardrowskie „*die Kunstgeschichte nach Aufgaben*” pozostało zespołem intuicji odnajdywalnych w rękopisach wielkiego uczonego z Bazylei⁴ i w publikacjach

² Nr inw. 574; HENDERIKS, *Albrecht Bouts*, nr kat. 12, s. 45–71, 348–349.

³ Muzeul Național Brukenthal, nr inw. 3183; Valentine HENDERIKS, „Albrecht Bouts in the Brukenthal collection. A new attribution for a unique self-«memento mori» portrait”, *Brukenthal. Acta Musei* 11, nr 2 (2016), s. 175–187.

⁴ Zob. dyspozycje do cyklu wykładów „Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst”, w: JACOB BURCKHARDT, *Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung*, red. Irmgard SIEBERT (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992), passim, zwłaszcza s. 83 i n. (Bibliothek Klassischer Texte).



1–3. Widok wystawy w Akwizgranie, Suermondt-Ludwig-Museum. Fot. Suermondt-Ludwig-Museum



4. Kraków, Biblioteka Jagiellońska,
klatka schodowa pierwszego piętra.
Fot. Wojciech Marcinkowski

pośmiertnych⁵. Do koncepcji tej, jeśli pominąć odosobniony hołd złożony przez Aby Warburga⁶, sięgnięto dopiero w momencie, gdy studia nad społecznymi uwarunkowaniami powstawania i późniejszej „egzystencji” dzieł sztuki stały się uznanym tematem badawczym. Punkt zwrotny wyznaczył tu bodaj Horst Woldemar Janson, który Burckhardtowskie „zadanie” utożsamiał z pojęciem „funkcja”⁷. W tę

⁵ Zob. pogrupowanie materiału w: Jacob BURCKHARDT, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Basel: Lendorff, 1898).

⁶ Aby WARBURG, *Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità* (Leipzig: H. Seemann, 1902=Bildniskunst und florentinisches Bürgertum) zadeklarował we wstępie zdążanie ku „synthetische Kulturgeschichte”, w której poszczególne dzieła sztuki ukazywane będą w bezpośredniej relacji do współczesnego ła, do uwarunkowań realnego życia (*das wirkliche Leben*), stanowiących ich przyczynę.

⁷ Horst Woldemar JANSON, *Form follows function – or does it? Modernist design theory and the history of art. The first Gerson lecture, held in memory of Horst Gerson (1907–1978) in the aula of the University of Groningen on October 2, 1981* (Maarsse: Gary Schwartz, 1982), s. 12 („a term I should like to translate more broadly as functions”).

⁸ Recenzja Gombricha z Arnolda Hausera *The social history of art* w: *The Art Bulletin* 35, nr 1 (1953), s. 82 („For

samą stronę zmierzał wcześniej Ernst Gombrich, który wykazywał, że forma dzieła zmienia się wraz ze zmieniającą się z upływem czasu funkcją sztuki „w organizmie społecznym”⁸. Punktem wyjścia była dla Gombricha początkowo formuła modernistycznego architekta Louisa Sullivana – „form ever follows function”. Koncepcja Sullivana była jednak metafizyczna: Forma zdeterminowana jest przez pozaludzką inteligencję, nadnaturalne prawo, które przenika wszystkie rzeczy, wyznaczając im funkcje. Artysta ma jedynie odczytać te funkcje, rezygnując z własnych aspiracji, zdając się na „semantyczny automatyzm”. Każdy problem artystyczny ma bowiem z góry ustalone (*preordained*) rozwiązanie i nie należy szukać tego rozwiązania poza nim. Gombrich przeciwnie – upatrywał przyczynę przemian w sztuce w zmieniających się potrzebach społecznych, które wpływając na zmianę sposobu funkcjonowania rzeczy, wywoływały też zmianę formy tych rzeczy⁹. Nawiązanie przez Gombricha, za pośrednictwem Jansona, do Burckhardtowskiej koncepcji „zadań” było (co prawda późnym) powołaniem się na szacownego prekursora¹⁰.

Właśnie w przypadku malarstwa Albrechta Boutsy mamy do czynienia z typowym przypadkiem reakcji na nowe „zadanie”, jakie postawiły przed sztuką nowe formy życia duchowego schyłku średniowiecza. Chodziło o wymyślenie formuły obrazów przeznaczonych do pobudzania uczuciowego spoglądających na nie. Można oczywiście zapytać, dlaczego tak wielką wagę przykładano wówczas do pobudzenia uczuciowego widza? Otóż uważano, że empatia – współodczuwanie poprzez naśladowanie, ponowne przejście drogi, przejście doświadczeń cierpiącego Zbawiciela – jest najskuteczniejszym sposobem zyskania własnego zbawienia¹¹. Skrajną formą przeje-

we know that «style» in art is really a rather problematic indication of social or intellectual change; we know this simply because what we bundle together under the name of art has a constantly changing function in the social organism of different periods and because here, as always, «form follows function»). Poglądy Gombricha na tę kwestię zestawia i wyczerpująco analizuje Jan MICHL, „E. H. Gombrich's adoption of the formula form follows function: A case of mistaken identity?”, *Human Affairs* 19 (2009), s. 274–288, tu: s. 275–277.

⁹ Ernst H. GOMBRICH, *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting* (London: Thames and Hudson, 1976), s. 48.

¹⁰ Ernst H. GOMBRICH, *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication* (London: Phaidon, 1999), s. 7–8.

¹¹ Hans Olaf BÜTTNER, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung* (Berlin: G. Mann, 1983), passim, zwłaszcza s. 44–45.

cia doświadczeń Zbawiciela były doznania stygmatyków, w znakomitej większości pochodzących z zakonów żebraczych. Duchowa doskonałość (tożsama z najwyższym wyrazem współcierpienia) wyrażała się tu w fizycznym upodobnieniu. Natomiast idea nowej pobożności (*devotio moderna*) schyłku średniowiecza polegała na przewyciężeniu odwiecznego przeciwieństwa dwóch postaw: życia w świecie i odwrócenia się od doczesności. Codzienne działanie zwykłego, pobożnego chrześcijanina i asceza mistyków są tu ujęte jako równoważne, gdyż to pierwsze może być też doświadczeniem mistycznym – dostępnym każdemu bo wynikłym z prywatnej modlitwy-medytacji¹². Inspiracją była tu lektura szeroko rozpowszechnionych traktatów pasyjnych, których popularność zwiokrotniona została jeszcze bezpośrednim doświadczeniem wielkiego wymierania społeczności Europy w dobie Czarnej Śmierci (1347–1352)¹³. Opisany w Ewangeliach kres ziemskiego życia Chrystusa rozpatrywany był drobniaczowo, w podziale na fazy, stadia, aspekty. Odpowiednikiem tych literackich zabiegów jest w malarstwie zbliżenie kadru. Daje to efekt wzmożenia dramatyzmu (*dramatic close-up, Nahaufnahme*), wtedy wykorzystany w sztuce po raz pierwszy, a potem już stale obecny, by wspomnieć choćby pracę kamery Svena Nykvista w filmach Ingmara Bergmana lub konwencję obrazowania monologu (*thought bubble*) w komiksie¹⁴. W istocie: tylko przy zbliżeniu kadru widać tytułowe „krew i łzy”!

Zbliżenie kadru jako formuła kompozycyjna przeznaczona dla intymnej kontemplacji implikowało zastosowanie małego formatu. Stąd pewien dyskomfort estetyczny wywołuje w nas potężne powiększenie miedziorytu Claude’a Mellan¹⁵ (w oryginale ok. 44×33 cm) na klatce schodowej Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (il. 4). Z drugiej strony, mały format w kościele, przynajmniej w tych jego czę-

ściach, które są przeznaczone dla ogółu wiernych, jest wykluczony, choćby tylko z tej racji, że nie przystawałoby do skali przestrzennej wnętrza, „zguliby się” w nim, byłby nieczytelny. Jednak dla nurtu nowej, codziennej pobożności „zbliżenie” było pojęciem kluczowym. Cały ten ruch definiował się jako uczuciowe zbliżenie. Jest to wymiar religijności zainicjowany przez sławną sentencję Grzegorza Wielkiego: „Nulla est scientia si utilitatem pietatis non habet” (*Moralia in Job*, 1, 32, 45¹⁶), przewijającą się później poprzez pisma św. Bonawentury, Tomasa z Akwinu aż do Tomasza à Kempis. Można powiedzieć, że właściwe dla *devotio moderna* uczuciowe zbliżenie do przedmiotu kultu zyskało w ówczesnej sztuce wymiar dosłowny w zbliżeniu kadru jako zasadzie komponowania obrazu.

Te dzieła sztuki przynależą niejako do drugiego nurtu szerokiej kategorii przedstawień dewocyjnych. Przed przeszło ćwierćwieczem zająłem się bliżej tymi z nurtu pierwszego, „egzystującymi” w przestrzeni publicznej, skupiającymi na sobie emocje wspólnoty bądź wręcz definiujące wspólnotę poprzez organizowanie jej wokół siebie¹⁷. Tu – inaczej – mamy do czynienia z prywatnymi, domowymi przedstawieniami dewocyjnymi. To rozróżnienie, oparte na średniowiecznej dychotomii pojęciowej *foris – intus* (na zewnątrz – wewnątrz), rozwijać można dalej w szereg par przeciwieństw: typowa ikonografia (bo recepcja kolektywna) – szczególna ikonografia (bo recepcja indywidualna), dzieło nieprzenośne – dzieło przenośne, duży format – mały format, wymagany dystans – zbliżenie kadru, czasoprzestrzenna zależność (podporządkowanie kalendarzowi liturgicznemu) – czasoprzestrzenna niezależność wynikająca ze stałej potrzeby (*cotidiana necessitas*) wyrażania wiary, nastawienie na integrację społeczności – nastawienie na ekskluzywnego odbiorcę¹⁸.

¹² James H. MARROW, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Kortrijk: Van Ghemert Publishing Co., 1979), s. 8, 21–22 („as opposed to public or liturgical prayer”).

¹³ Bernd HAMM, *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, red. Reinhold FRIEDRICH, Wolfgang SIMON (Tübingen: Mohr Siebeck, 2011), s. 246.

¹⁴ Zob. np. Diane M. BORDEN, „Bergman’s style and the facial icon”, *Quarterly Review of Film Studies* 2, nr 1 (1977), s. 42–55; Neil COHN, „Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image” *Semiotica* 197 (2013), s. 35 – 63.

¹⁵ James CLIFTON, *The body of Christ in the art of Europe and New Spain, 1150–1800* (Houston-Munich: Prestel

Publishing, 1997), il. na s. 13.

¹⁶ „Wiedza jest niczym, jeśli nie służy pobożności”; cyt. za: Św. Grzegorz Wielki, *Moralia. Komentarz do Księgi Hioba*, t. 1: *List, przedmowa, księgi I–V*, tłum. Teresa Fabiszak et al. (Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów, 2006), s. 132.

¹⁷ Wojciech MARCINKOWSKI, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej* (Kraków: „Secesja”, 1994), s. 46, 63, 143. Do takich samych wniosków doszedł równocześnie Bernhard DECKER, „Kultbild und Altarbild im Spätmittelalter”, w: *Ora pro nobis. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Vortragsreihe*, red. Harald SIEBENMORGEN (Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 1994), s. 73.

¹⁸ Obie te sfery, jak zawsze w życiu bywa, w pewnym zakresie przenikały się, by wspomnieć choćby takie zjawisko, jak przenoszenie prywatnych przedstawień dewocyjnych do



5. Opłakiwanie Chrystusa, miniatura, fol. 77 v. *Godzinek (użytek rzymski)*, Flandria, ok. 1490. Baltimore, MD, Walters Art Museum, nr inw. W.431. Fot. www.thedigitalwalters.org

Na wystawie Albrechta Bouts'a uderza, że choć wszyscy wielcy malarze flamandzcy XV w. malowali wizerunki Chrystusa, ale to malarz z Leuven wykoncytował w tym zakresie najwięcej formuł, powielanych następnie przez jego warsztat¹⁹.

Wypracowywanie zachodniej koncepcji popiersiowego ujęcia Chrystusa rozpoczyna się – w znamienny sposób – od van Eyckowej wersji Świętego Oblicza²⁰, zatem „dzieła powstałego bez pośrednic-

stwa ręki ludzkiej” (*non manufactum, acheiropoietos*), w istocie jednak wyrażającego ściśle bizantyńską stylistykę²¹. Till-Holger Borchert zauważył ostatnio, że oba *Święte Oblicza* Jana van Eycka (zdaniem autorów recenzowanego katalogu to jedynie kopie z przepadłego „oryginału” malarza z Brugii) datowane są 1438 i 1440, co odpowiada datom rozpoczęcia i zakończenia soboru we Florencji²². Obraz van Eycka kopiował także Dirk Bouts, ojciec Albrechta (przed 1464, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen²³; ok. 1470, Nowy Jork, Alexander Gallery²⁴), a i sam Albrecht był autorem kolejnych licznych kopii.

Alternatywą dla Świętego Oblicza wśród kadrowanych ujęć Chrystusa jest Zbawiciel (*Salvator Mundi*), błogosławiący, z insygnium władzy królewskiej w lewej dłoni. I tu początek wyznacza bizantyński prototyp ikonograficzny²⁵. W interesującym nas kręgu artystycznym formułę tę zainicjował, jak się wydaje, obraz Mistrza z Flémalle w Filadelfii, z modlącą się Marią umieszczoną tuż przy Chrystusie, w obrębie tej samej tablicy (ok. 1430)²⁶. Jednak, co znamienne dla gotyckiego doloryzmu, bez porównania większe wzięcie zyskało upozowanie Chrystusa jako Męża Boleści, klarowna wizualizacja Boga-Człowieka cierpiącego dla przywrócenia ludzkości perspektywy zbawienia. Kultowy pierwowzór w rzymskiej bazylice Santa Croce in Gerusalemme jest znów bizantyńską ikoną mozaikową²⁷. Z kolei połączenie obu tych wariantów – Zbawiciela i Męża Boleści – stanowi błogosławiący Chrystus w koronie cierniowej. Wersja pierwotna, w ujęciu do pasa, przez co widoczna jest także rana w boku Chrystusa, uważana jest za dzieło Dirka Bouts'a (ok. 1462). Ta wersja pozostała bez naśladowictw, co się tłumaczy pracą na jednorazowe zlecenie²⁸. Najstarszy zachowany przykład błogosławiącego Chrystusa w koronie cierniowej (ale już tylko w popiersiowym kadrowaniu), wyszedł spod pędzla Hansa

centrum kultowego w kościele. W odnośnych legendach prywatne przedstawienia dewocyjne nieraz „domagają się” tego. Ale właśnie w tych przypadkach (Gidle, Bardo, Innsbruck-Wilten etc.) pierwotna funkcja tych przedstawień, wyrażająca się w ich niepozornym, zgoła nieprzystającym do nowej lokalizacji, wymiarze – uderza szczególnie.

¹⁹ *Blut und Tränen*, s. 23.

²⁰ *Blut und Tränen*, kat. 5, s. 66–67. Na dolnej listwie ramy inskrypcja: „als ich xan · Joh[ann]es de eyck inventor · anno · 1440 · 30 Januarii”.

²¹ Zob. Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C.H. Beck, 1990), s. 480–481.

²² Till-Holger BORCHERT, „*Ars devotionis*: Reinventing the Icon in Early Netherlandish Painting”, w: *Paths to Europe*.

From Byzantium to the Low Countries, red. Bernard COULIE (Milano: Bozar Book, 2017), s. 43 (Biblioteca d'Arte 53).

²³ *Blut und Tränen*, s. 25, il. 9.

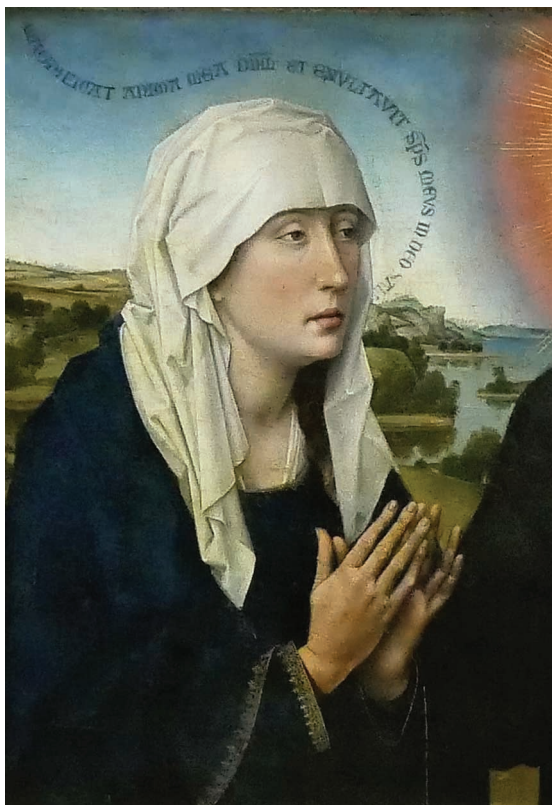
²⁴ *Blut und Tränen*, kat. 6, s. 68–69.

²⁵ BORCHERT, „*Ars devotionis*”, s. 39, sugeruje, że musiało to być monumentalne, powszechnie znane dzieło, jak choćby mozaika w kopule apsydy w San Marco w Wenecji.

²⁶ *Blut und Tränen*, s. 28.

²⁷ Najnowsze, cenne ujęcie syntezujące zob. Ulrich SÖDING, *Der Schmerzensmann. Bildwerke des Schönen Stils und des frühen Realismus* (München: Kunsthandel S. Mehringer, 2018).

²⁸ Londyn, National Gallery; *Blut und Tränen*, kat. 13, s. 30, 84–85.



6. Rogier van der Weyden, Tryptyk Jehana Braque'a, 1451/1452 (fragment korpusu). Paryż, Musée du Louvre, nr inw. R.F.2063. Fot. Wojciech Marcinkowski



7. Mistrz z Saint-Jean-de-Luze, Dyptyk tzw. Hugues'a de Rabutin (fragment lewego skrzydła), ok. 1470. Dijon, Musée des Beaux-Arts, nr inw. D 1986-1-P (dep. Musée du Louvre). Fot. Wojciech Marcinkowski

Memlinga (ok. 1485, Genua, Galleria di Palazzo Bianco)²⁹.

Przyjmuje się, że kanoniczne, wyjściowe zestawienie *close-ups* Męża Boleści i Matki Boskiej Bolesnej jako pary obrazów, było dziełem Dirka Bouts, jednakowoż przypadło. Repliką tego ujęcia ma być para obrazów w National Gallery w Londynie³⁰. Innym wczesnym przykładem użycia tej formuły ikonograficznej jest para obrazów atrybuowana Simonowi Marmion (ok. 1460, Strasburg, Musée de la Ville)³¹. I tu, dokładnie jak w przypadku pary *Salvator Mundi* – Modląca się Matka Boska, przyjmuje się za punkt wyjścia pojedynczy obraz – Pietę w ujęciu popiersiowym. Autorzy wskazują na tablicę ze zbioru Małgorzaty Austriackiej (1475/1479, Melbourne, National Gallery)³². Zacytować można by jeszcze niewiele późniejszą miniaturę z *Godzinek* w Walters Art Museum³³ (il. 5), jako świadectwo popularności tego rodzaju ujęć.

Jaka treść, jaka idea stoi za zestawieniem popiersi Chrystusa i Matki Boskiej? Widzi się tu zwykle abrewiację sceny *Deesis*³⁴, co skądinąd bardzo dobrze pasowałoby do – ustawicznie stwierdzanej – bizantyńskiej genezy poszczególnych składowych tej kompozycji. Myślę jednak, że wskazówką powinna być raczej inskrypcja na obrazie środkowym *Tryptyku Jeana Braque'a* Rogiera van der Weyden w Luwrze (1452/1453; il. 6). Jest to cytata z Łk. 1, 46–47: „Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salvatore meo” (Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu [moim Zbawcy])³⁵. Zatem chodziłoby tu o przedstawienie modlitwy doskonałej, wzoru danego przez Marię. Matka Boska jest wtedy ujmowana jako idealna wstawienniczka, do której suplikują pobożni

fundatorzy. Tak czyni sportretowany na obrazie w muzeum w Dijon Hugues de Rabutin zwracając się do Marii słowami: „virgo decora, virgo speciosa, confer michi auxilium / quod omnibus confers etiam / non rogata” (Wdzięczna dziewico, piękna dziewczyno, udziel mi pomocy, którą dajesz wszystkim, [nawet] bez pytania; il. 7)³⁶. Uważam, że połączenie w parę wizerunku Marii i wizerunku Chrystusa jest wizualizacją przekonania, że wstawiennictwo Marii przynieść musi dobry skutek. Najdosłowniej widać to na dyptyku Quentina Massysa w Antwerpii (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten): Chrystus, do którego zwraca się Maria, błogosławi suplikantowi³⁷.

Joseph Sauer w klasycznej dla ikonologii chrześcijańskiej pracy pisze: „Der Zahl zwei werden verschiedene Bedeutungen gegeben; sie drückt entweder die Vereinigung von Zusammengehörigem oder aber die Trennung von Einheitlichem aus” (Liczba dwa ma różne znaczenia; wyraża albo zjednoczenie tego, co wzajem sobie przynależne albo rozdzielnie jedności)³⁸. Jeśli moje rozumienie ideowej zawartości omawianych dyptyków względnie par obrazów jest zasadne, chodziłoby tu o coś jeszcze innego, mianowicie o dwa kolejne stopnie na jednej modlitewnej drodze: *Per Matrem ad Filium*.

To, że zabieg rozbicia kompozycji na dwa obrazy, skądinąd znany począwszy od starodawnej koncepcji obrazów podwójnych, par przedstawień³⁹, któremu kanoniczne ujęcie dał Albrecht Bouts, okazał się marketingowo skuteczny, widać w liczbie zleceń, jakie do niego napłynęły, co z kolei musiało nieuchronnie prowadzić do rozbudowy warsztatu⁴⁰. Efektem tego było zjawisko repliki, także repliki „mechanicznej”, o czym świadczą ślady stosowania przepróchy i odrysowywania z szablonów⁴¹. Po-

²⁹ *Blut und Tränen*, kat. 32, s. 130–133.

³⁰ *Blut und Tränen*, kat. 8, s. 76–77.

³¹ Replika w oryginalnej, dyptykowej ramie – w Groeningemuseum w Brugii; *Blut und Tränen*, kat. 33, s. 30, 134–135.

³² *Blut und Tränen*, s. 30, s. 29, il. 3. Wersja warsztatowa (?) w Granadzie, Capilla Real: Roger Van SCHOUTE, *La Chapelle Royale de Grenade* (Bruxelles: Centre national de recherches „Primitifs flamands”, 1963), kat. 97, s. 58–64 (Les primitifs flamands 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6).

³³ Datowany 1480/1490, Baltimore, The Walters Art Museum, sygn. W.431, fol. 77v; Roger S. WIECK, *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life* (London: George Braziller, 1988), kat. 101, s. 105, 136, 217.

³⁴ *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*, red. Stephan KEMPERDICK, Jochen SANDER (Ost-

fildern: Hatje Cantz Verlag, 2008), s. 216.

³⁵ Alfred ACRES, „Rogier van der Weyden's Painted Texts”, *Artibus et Historiae* 21, nr 41 (2000), s. 88.

³⁶ Paryż, Musée du Louvre, nr inw. RF 1985-22.

³⁷ *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, red. Nico VAN HOUT (Stuttgart: Belser, 2007), kat. 4, s. 32–33.

³⁸ Joseph SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis* (Freiburg i. Br.: Herder, 1924), s. 69.

³⁹ Tu wymienić trzeba niezwykle gruntowną, a pominiętą w zestawieniu bibliograficznym recenzowanego katalogu, książkę: Wolfgang KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jh.* (Tübingen: Stehle, 1967).

⁴⁰ *Blut und Tränen*, s. 20.

⁴¹ *Blut und Tränen*, passim, zwłaszcza s. 33.



8. Mąż Bolesci i Matka Boska Bolesna, malowidło ściennie, przemalowane 1532–1534. Kraków, klasztor augustianów-eremitów, krużganki. Fot. Wojciech Marcinkowski

świadczono jest też zatrudnianie dodatkowych pracowników, którzy podtrzymywali produkcję w czasie nieobecności Albrechta w Leuven lub gdy pochłaniały go obowiązki publiczne. Raz wykoncypowane i zaakceptowane przez klientelę kompozycje pozostawały na stałe w repertuarze warsztatu.

Tak więc Albrecht Bouts był jednym z pierwszych artystów, którzy zastosowali w praktyce produkcję seryjną (*serielle Produktion*), w tym akurat przypadku – w odniesieniu do obrazów służących prywatnej pobożności. Ten rodzaj „produkcji” był

zgoła przeciwny średniowiecznemu pojmowaniu kopii jako poprzestaniu na uchwyceniu „podstawowej zasady” (*vilis figuratio*) wzorca⁴².

Strategia seryjnego produkowania a następnie zbywania obrazów anonimowym odbiorcom będzie z powodzeniem stosowana w sztuce przez kolejne wieki⁴³. To samo można powiedzieć o strategii emocjonalnego pobudzania patrzącego przez zbliżenie planu. Że działała ona jeszcze na widza doby baroku zaświadcza choćby *Przewodnik albo kościołów krakowskich krótkie opisanie...*, we fragmencie

⁴² Takie ujmowanie problemu zdeterminował wpływowy tekst Richarda Krauthaimera; zob. Richard KRAUTHEIMER, „Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), s. 1–33. Badacz dowodził, że źródłowa informacja, że dane dzieło powstało „in similitudine” względem innego dzieła, oznacza, że naśladowano w nim nie tyle sam kształt wzorca, ile to, co ów kształt wyrażał: „[...] a given shape were imitated not so much for its own sake as for something else it implied” (ibid., s. 8), sam wzorzec nigdy nie był kopiowany *in toto*, a jedynie jego elementy przenoszono selektywnie („selective transfer”; ibid., s. 13), poddając je ponadto „przetrasowaniu” („reshuffling”; ibid., s. 14)

w kopii. Generalnie: kopista traktował wzór zgodnie ze średniowiecznymi pojęciami *typice* i *figuraliter* – przenośnie i symbolicznie (ibid., s. 17). Szerzej o relatywizacji tezy Krauthaimera zob. Wojciech MARCINKOWSKI, „Das Geburt-Christi-Relief im Museum zu Racibórz (Ratibor). Ein Beitrag zur Problematik des Modells in der spätgotischen Kunst”, w: *Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila*, red. Helena DÁNOVÁ, Klára MEZIHORÁKOVÁ, Dalibor PRIX (Praha: Artefactum, 2012), s. 206–213.

⁴³ Spośród nowych a niecytowanych w recenzowanym katalogu publikacji na ten temat wymienić trzeba: Berit WAGNER, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum*



9. Albrecht Bouts, *Święte Oblicze*, ok. 1500. Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-257. Fot. Anna Olchawska

odnoszącym się do malowidła ściennego, znajdującego się do dziś w krużgankach klasztoru augustianów-eremitów na Kazimierzu (il. 8): „[...] wchodząc do ambitu klasztornego od Kazimierskiej ulicy, która wiedzie na skałkę, są nad samymi drzwiami wewnątrz dwa obrazy malowania dawnego dziwnie pozorne i do nabożeństwa pobudzające [sic! – WM]: jeden Zbawiciela naszego w cierniowej koronie, jakoby nieledwie wszystkim krwią świeżą skro-

piony i ręką prawą, bok włócznią otwarty, trzymający, a przy nim barzo drugi żalony Bogarodzice”⁴⁴.

Pozostając przy polskich odniesieniach. Na wystawie zabrakło niestety dwóch obrazów Albrechta Bouts’a z Muzeum Książąt Czartoryskich: *Świętego Oblicza* i *Mater Dolorosa*. Pierwszy z nich jest zwykle uważany za kopię obrazu Dierica Bouts’a w Rotterdamie⁴⁵, drugi wykazuje najwięcej podobieństw do tablicy maryjnej z pary obrazów w Luksemburgu⁴⁶.

Kulturtransfer (Petersberg: Imhof, 2014), w tym kontekście szczególnie s. 16–25.

⁴⁴ Cyt. za: *Przewodnik albo kościołów krakowskich krótkie opisanie*, oprac. Justyna KILIAŃCZYK-ZIĘBA (Kraków: Universitas, 2002), s. 100–101.

⁴⁵ Zob. przyp. 23. Ostatnio: *Zamieszkać z Chrystusem*

i *Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530. Wystawa ze zbiorów polskich*, red. Marcin KALECIŃSKI (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2017), kat. 56, s. 292–294 (Dorota DEC).

⁴⁶ *Blut und Tränen*, kat. 10, s. 78–79; *Zamieszkać z Chrystusem i Marią*, kat. 55, s. 288–291 (Dorota DEC).



10. Albrecht Bouts, Mater Dolorosa, 1500/1510. Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-258. Fot. Karol Kowalik

Wystawa Albrechta Boutsy należała do najwyższej kategorii wydarzeń muzealnych, takich mianowicie, które stanowią logiczne domknięcie badań (historycznych, styloznawczych, technologicznych) prowadzonych wcześniej przez twórców wystawy. Jedyne w muzeum, poprzez możliwość bezpośrednich zestawień, weryfikować można nową wiedzę dostarczoną przez takie badania. Zarazem wystawa ta wykazała raz jeszcze,

że nie da się traktować o sztuce w sposób sugestywny i inspirujący inaczej, jak tylko poprzez ukazanie wzajemnego powiązania jej funkcji, treści i formy. Potrzeba społeczna („zadanie”) wytwarzania dzieł sztuki o określonej zawartości tematycznej definiowała zawsze dobór formuły plastycznej jako środka przekazu tych treści. Zyskałszy tu cenny przyczynek do tak pojmowanej, wciąż jeszcze nienapisanej historii sztuki.

Bibliografia:

- Acres, Alfred. "Rogier van der Weyden's Painted Texts." *Artibus et Historiae* 21, nr 41 (2000): 75–109.
- Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, redakcja Nico Van Hout. Stuttgart: Belser, 2007.
- Belting, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H. Beck, 1990.
- Borden, Diane M. "Bergman's style and the facial icon." *Quarterly Review of Film Studies* 2, nr 1 (1977): 42–55.
- Büttner, Hans Olaf. *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin: G. Mann, 1983.
- Clifton, James. *The body of Christ in the art of Europe and New Spain, 1150–1800*. Munich: Prestel Publishing, 1997.
- Cohn, Neil. "Beyond speech balloons and thought bubbles. The integration of text and image." *Semiotica* 197 (2013): 35?–?63.
- Decker, Bernhard. "Kultbild und Altarbild im Spätmittelalter." W *Ora pro nobis. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Vortragsreihe*, redakcja Harald Siebenmorgen. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 1994.
- Gombrich, Ernst H. *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*. London: Thames and Hudson, 1976.
- Gombrich, Ernst H. *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 1999.
- Hamm, Bernd. *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, redakcja Reinhold Friedrich, Wolfgang Simon. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.
- Henderiks, Valentine. "Albrecht Bouts in the Brukenthal collection. A new attribution for a unique self-'memento mori' portrait." *Brukenthal. Acta Musei* 11, nr 2 (2016): 175–187.
- Henderiks, Valentine. *Albrecht Bouts (1451/55–1549)*. Bruxelles: Centre d'étude des Primitifs flamands, 2011.
- Janson, Horst Woldemar. *Form follows function – or does it? Modernist design theory and the history of art. The first Gerson lecture, held in memory of Horst Gerson (1907–1978) in the aula of the University of Groningen on October 2, 1981*. Maarssen: Gary Schwartz, 1982.
- Kermer, Wolfgang. *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jh.* Tübingen: Stehle, 1967.
- Marcinkowski, Wojciech. "Das Geburt-Christi-Relief im Museum zu Racibórz (Ratibor). Ein Beitrag zur Problematik des Modells in der spätgotischen Kunst." W *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, redakcja Helena Dáňová, Klára Mezihoráková, Dalibor Prix, 206–213. Praha: Artefactum, 2012.
- Marcinkowski, Wojciech. *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*. Kraków: "Secesja", 1994.
- Marrow, James H. *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*. Kortrijk: Van Ghemmert Publishing Co., 1979.
- Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*, redakcja Stephan Kemperdick, Jochen Sander (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Michl, Jan. "E. H. Gombrich's adoption of the formula form follows function: A case of mistaken identity?" *Human Affairs* 19 (2009): 274–288.
- Söding, Ulrich. *Der Schmerzensmann. Bildwerke des Schönen Stils und des frühen Realismus*. München: Kunsthandel S. Mehringer, 2018.
- Stroo, Cyriel, Pascale Syfer-d'Olne, Anne Dubois, Roel Slachmuylders, i Nathalie Toussaint. *The Flemish primitives III. The Hieronymus Bosch, Albert Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen van der Weyden groups*. Brussels: Institut Royal du Patrimoine Artistique; Turnhout: Brepols, 2001.
- Till-Holger, Borchert. "Ars devotionis: Reinventing the Icon in Early Netherlandish Painting." W *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*, redakcja Bernard Coulie. Milano: Bozar Book, 2017.
- Van Schoute, Roger. *La Chapelle Royale de Grenade*. Bruxelles: Centre national de recherches "Primitifs flamands", 1963.
- Wagner, Berit. *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*. Petersberg: Imhof, 2014.
- Wieck, Roger S. *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*. London: George Braziller, 1988.
- Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530. Wystawa ze zbiorów polskich*, redakcja Marcin Kaleciński. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2017.