

Ex fasciculo

NUMÉRO 13/1994



WOJCIECH MISCHKE

Krakowski naśladowca Hieronima Boscha



Leodii – Cracoviae MXMIV–MMV

Pierwodruk francuski: *L'homologue cracovien de Jérôme Bosch*. „Art & Fact. Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège”, N° 13: 1994, p. 68–77.

Paginację pierwodruku podano na marginesach.

Copyright © by Wojciech Mischke, Cracow 1994

Krakowski naśladowca Hieronima Boscha*)

Wspaniałym pomnikiem świetności Krakowa u schyłku średniowiecza [68] jest rękopiśmienny *Kodeks Baltazara Behema*¹, przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej.

Rodzina fundatora kodeksu, wywodząca się z Cesarstwa Niemieckiego², już co najmniej od trzech pokoleń była związana z Krakowem. Baltazar urodził się ok. roku 1451, a w roku 1473 immatrykułował się na Akademii Krakowskiej i w 1478 uzyskał stopień bakałarza. W dziesięć lat później został zastępcą pisarza rady miejskiej, a w roku 1500 awansował na pisarza i notariusza.

Wkrótce po objęciu stanowiska pisarza Behem zainicjował powstanie *Kodeksu*. Przypuszcza się, że ubiegając się o godność rajcy tym *Kodek-*



*) Tezy tej pracy referowałem podczas Sesji SHS w Toruniu w 1992 roku (cf W. MISCHKE *Warsztat garbarski w Kodeksie Behema. Problemy formy i interpretacji*. /W:/ *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1992*. Warszawa 1995, s. 417–429).

W publikacji belgijskiej przypisy są umieszczone na końcu artykułu: s. [76-77].

¹ *Kodeks Baltazara Behema*. Kodeks pergaminowy 32,7 x 24,3, fol. III + 327, 1501–1506. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, sygn.: Cod. 16.

² Zofia Ameisenowa (*Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Kraków 1958, poz. 199, s. 160) opowiedziała się za związkami rodzinnymi z mungunckim malarzem i witrażystą Hansem Peterem Behemem; natomiast Jerzy Zathy (*Codex Balthazaris Behem* [...]. /W:/ *Katalog łacińskich rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*. T. 1: *Sygnatury 8 – 3111*. Oprac. Z. Włodek, J. Zathy, M. Zwiercan. Wrocław 1980, s. 18) rodzinę Behemów wywodził ze Szwajcarii Romańskiej.

sem pragnął zaskarbić sobie względy Rady Miejskiej³. W roku 1505 ofiarował go Radzie, choć *Kodeks* nie był jeszcze skończony. Prace nad nim trwały do roku 1508, kiedy to Behem zmarł nagle. W późniejszych latach uzupełniano jeszcze *Kodeks*, ale nigdy go nie ukończono.

W zamierzeniu fundatora *Kodeks* miał zawierać odpisy wszystkich przywilejów – poczynając od lokacyjnego z roku 1257 – uzyskanych przez Kraków od kolejnych władców, formuł prawnych oraz ustaw cechowych. Miały się one łączyć z przebogatym zespołem 25 miniatur ukazujących życie rzemieślników poszczególnych specjalności, jednak tylko 12 iluminacji zostało dopełnionych tekstami przepisów.

W XIX wieku, gdy po utracie przez Polskę niepodległości zbiór dawnych przywilejów stracił walor podręcznego repertorium prawnego, Senat Rządzący Wolnego Miasta Krakowa w roku 1825 ofiarował *Kodeks* Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie został on opatrzony sygnaturą „Cod. 16”. Poczynając od połowy wieku XIX stał się przedmiotem różnorodnych badań naukowych. Sięgali poń miłośnicy sztuki, historycy prawa, historycy, wreszcie historycy sztuki⁴.

³ J. PTAŚNIK *Codex picturatus Baltazara Behema. Problem autorstwa*. „Kwartalnik Historyczny”, R. 44: 1930, nr 1, s. 1–25; B. MIODOŃSKA *Małopolskie malarstwo książkowe 1320 – 1540*. Warszawa 1993, s. 69–70.

⁴ Badania nad kodeksem zainaugurował Rudolf Eitelberger von Edelberg (*Balth[asar] Behem Codex picturatus vom Jahre 1505, enthaltend die Privilegien und Plebiscita der Stadt Krakau*. „Mittheilungen der K. K. Zentral-Kommision zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale”, T. 3: 1858, nr 12, s. 328–329); do literatury francuskojęzycznej wprowadził go André Blum (*Le Maître du Codex et du Pontifical de Cracovie*. /W:/ *XII Congrès International de l’Histoire de l’Art, résumés des communications*. Bruxelles 1930; IDEM *Le Maître du Codex de Behem*. /W:/ *Actes du Congrès International de l’Histoire de l’Art*. Bruxelles 1939, s. 410–415). Starszą literaturę zebrał Karol Estreicher (*Miniatury Kodeksu Behema oraz ich treść obyczajowa*. „Rocznik Krakowski”, T. 24: 1933, s. 199–224; ad rem: s. 199–200, przyp. 1). Zabytek posiada monografię artystyczną (cf Z. AMEISENOWA *Kodeks Baltazara Behema*. Warszawa 1961. «Klejnoty sztuki polskiej»), jest także uwzględniany w litera-

Spośród licznych zagadnień podjętych w literaturze warto omówić [69] dwa wątki. W dotychczasowych badaniach wpisanie aktów prawnych do *Kodeksu* bez wahania łączono z osobą samego fundatora⁵. Jednakże ostatnio słusznie to zakwestionowano podnosząc różnicę pomiędzy sekretarzem–dostojnikiem a pisarczykiem⁶. Tak więc problem „ręki” *Kodeksu* pozostaje otwarty.

turze katalogowej (cf EADEM *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Kraków 1958); oraz syntetycznej (cf B. MIODOŃSKA *Małopolskie malarstwo książkowe... passim* według indeksu oraz *Katalog wybranych rękopisów*, s. 200, sub numero 26, gdzie zestawiona starsza literatura w selektywnym wyborze).

W roku 1989 ukazało się faksymilowe wydanie Kodeksu (*Codex Picturatus Balthazaris Behem. Facsimile*. Varsoviae – Cracoviae s. a. [1989]).

Ostatnio był on prezentowany na europejskich wystawach: w roku 1986 w Schallaburgu (cf B. M. [B. MIODOŃSKA] *Kodex von Baltazar Behem, Kopialbuch von Privilegien und Statuten der Stadt Krakau, mit Eides- und Gesetzesformeln der Krakauer Zünfte (Lateinisch, Deutsch, Polnisch)*. /W:/ *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386 – 1572, Schallaburg 1986*. [Kat. wyst.] Wien 1986, s. 247–248, sub numero 66. «Katalog des Nö. Landesmuseums», Neue Folge Nr. 171), w roku 1989 w Hamburgu na wystawie poświęconej dziejom Hanzy (cf A. S. [A. SOBAŃSKA] *Kodex des Balthazar Behaim*. /W:/ *Die Hanse. Lebenswirklichkeit und Mythos. Eine Ausstellung des Museums für Hamburgische Geschichte in Verbindung mit der Vereins- und Westbank*. Hamburg 1989, T. 2, s. 234), a w roku 1991 na wystawie zorganizowanej przez Międzynarodowe Targi we Frankfurcie n/Menem (cf A. S. [A. SOBAŃSKA] *Kodex des Balthazar Behaim*. /W:/ *Brücke zwischen den Völkern - Zur Geschichte der Frankfurter Messe*. Drei Bände hrsg. von Rainer Koch. Band III: *Ausstellung zur Geschichte der Frankfurter Messe*. Hrsg. von Patricia Stahl unter Mitarbeit von Roland Hoede und Dieter Skala. Frankfurt am Main 1991, s. 29).

⁵ J. PTAŚNIK *op. cit.*, s. 5; M. FRIEDBERG *Kancelaria miasta Krakowa do połowy XVIII w.* „Archeion”, R. 24: 1955, s. 277–304; J. ZATHEY *op. cit.*, s. 6–18.

⁶ Z tezą taką wystąpiła Zofia Rozanow (*Mieszkańskie universum Kodeksu Baltazara Behema*. /W:/ *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowowschodniej*. Pod red. J. Harasimowicza. Warszawa 1990, s. 205–216; ad rem: s. 206), co jednak nie zostało podjęte w najnowszych badaniach (cf B. MIODOŃSKA *Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 36 i 84).

Również wykonanie dekoracji iluminatorskiej *Kodeksu* próbowano atrybuować fundatorowi⁷, przeważał jednak pogląd, że jest ona dziełem kilku artystów⁸, a najwybitniejszego spośród nich określa się mianem Mistrza Kodeksu Behema. Pozostaje on dla nas, jak i jego współpracownicy – a wśród nich Mistrz „małych scen”⁹ – postacią anonimową.

Zatem kim był Mistrz Kodeksu Behema? Pomocy w odpowiedzi na to pytanie może udzielić tylko samo dzieło.

Od pionierskich badań nad *Kodeksem* podkreślano związki jego dekoracji ze sztuką niemiecką i niderlandzką¹⁰, źródła ich upatrując w wędrówce czeladniczej przyszłego Mistrza po krajach Cesarstwa¹¹. Ale w dotychczasowych badaniach akcentowano także jego krakowskie pochodzenie¹², przeszczepienie wzorów zachodnich przypisując bądź importom, bądź inspiracji wyniesionej z kontaktów ze sztuką nadreń-



⁷ Hipotezę taką wysunęła Zofia Ameisenowa (*Czyim herbem jest herb Szeli-ga w kodeksie Behema?* „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 16: 1954, nr 3, s. 315–318), a bardziej kategorycznie postawiła w pracy *Rękopisy i pierwodruki...*, s. 162.

⁸ Dyskusję podsumowała B. Miodońska (*Małopolskie malarstwo książkowe...*, zwłaszcza s. 70).

⁹ Cf B. MIODOŃSKA *Iluminator Mszału jasnogórskiego i Pontyfikału Erazma Ciołka*. „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, T. 9: 1967, s. 51–71; EADEM *Małopolskie malarstwo książkowe...*, passim, według indeksu.

¹⁰ B. BUCHER *Die alten Zunft- und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau. Nach Balthasar Behem's „Codex Picturatus” in der K. K. Jagellonischen Bibliothek*. Wien 1889; cf rec.: M. SOKOŁOWSKI „Kwartalnik Historyczny”, R. 1889, s. 713 - 740; L. LEPSZY [Kodeks Baltazara Behema]. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, T. 4: 1891, s. LXXI–LXXII.

¹¹ L. LEPSZY *Studia nad miniaturami Kodeksu Baltazara Behema i stosunek ich do «Narrenschiffu» Sebastjana Branta*. [Streszczenie]. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, T. 5: 1896, s. XCIII.

¹² Szczególny nacisk kładła na to Zofia Ameisenowa w pracach: *Rękopisy i pierwodruki...*, s. 172; *Kodeks Baltazara Behema*. Ed. cit., s. 27.

ską i niderlandzką podczas praktyki czeladniczej¹³. Trudno zgodzić się z tą koncepcją.

W II połowie wieku XV w krakowskim środowisku malarskim przyswojono sobie podstawy realizmu, jednakże nie przełamano jeszcze bariery konwencjonalizmu, który powodował, że w ówczesnych dziełach nie dokonuje się synteza motywów zaczerpniętych z rzeczywistości¹⁴. A więc nie było w Krakowie indywidualności twórczej, która byłaby zdolna uformować tak odrębny styl przyszłego Mistrza Kodeksu Behema. Nie jest także możliwa tak daleko idąca przemiana stylu artysty–czeladnika wykształconego w środowisku krakowskim pod wpływem praktyki odbytej w zachodniej części Cesarstwa¹⁵.

Kodeks Behema stanowi punkt przełomowy w dziejach malarstwa polskiego. Jego miniatury wprowadzają do malarstwa szkoły krakowskiej nowożytny obraz realistyczny, oparty na łączeniu szczegółów zaczerpniętych z rzeczywistości, scalonych przestrzennie, z eksperymentalnym wykorzystaniem zasad perspektywy linearnej i barwnej, o bogatej kolorystyce¹⁶. Nawiązują w tym do zdobyczy sztuki niderlandzkiej i południowo-niemieckiej, korzystając z wzorów graficznych¹⁷. Ale skali recepcji nowożytnego reali-



¹³ Pogląd ten, choć wyrażany mniej kategorycznie, utrzymuje się do dziś; cf B. MIODOŃSKA *Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 152, 168 i 176.

¹⁴ Styl dekoracji książkowej charakteryzuje B. Miodońska (*Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 138 - 175), a malarstwu tablicowemu tego czasu poświęcona jest monografia J. Gadomskiego (*Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460 - 1500*. Warszawa 1988; ad rem zwłaszcza s. 155).

¹⁵ Ograniczenia w przeobrażeniach osobowości artystycznej podkreśla J. Gadomski (*op. cit.*, s. 178).

¹⁶ Pełną charakterystykę przemian stylowych dała ostatnio B. Miodońska (*Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 152 i 175–182).

¹⁷ W. TERLECKI *Ze studiów nad miniaturą polską XVI wieku*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, R. 10: 1930, s. 16–19; A. M. OLSZEWSKI *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*. Wrocław 1975, s. 146 - 147.

zmu nie da się uzasadnić tylko znajomością grafik i importów, ani nawet wędrówką czeladniczą. Tym bardziej, że Mistrz Kodeksu Behema bardzo wyraźnie inspirował się obrazami Hieronima Boscha, co może świadczyć o ściślejszych jego związkach z niderlandzkim mistrzem.

Na paralele miniatur *Kodeksu Behema* ze sztuką niderlandzką, a zwłaszcza z pracami Boscha, zwróciła już uwagę Zofia Ameisenowa¹⁸. Wiele szczegółów Mistrz Kodeksu zaczerpnął z *Siedmiu grzechów głównych*¹⁹: postać Błazna z *Luxuria* pojawia się w analogicznej funkcji (nie formie) w *Warsztacie szewskim* (k. 293; il. 1), powraca także w *Kramie ulicznym* (k. 246) oraz w *Herbie kaletników* (k. 308)²⁰; szczegółowe przedstawienie wyposażenia wnętrza w *Superbia* oddziaływały na miniaturę *Wytwórnia łuków* (k. 266; il. 2 i 3); zaś rubasznosc sceny *Gula* odbija się w atmosferze rodzajowych miniatur *Kodeksu*²¹.

«Studia z historii sztuki», t. 23.

¹⁸ Z. AMEISENOWA *Codex picturatus Baltazara Behema*. „Sztuki Piękne”, R. 1924/1925, nr 12, s. 537–540; EADEM *Rękopisy...*, s. 173; EADEM *Kodeks Baltazara Behema*. Ed. cit., s. 28–30.

¹⁹ Hieronim Bosch *Siedem grzechów głównych*. Olej na desce 120 x 150; Madryt, Museo del Prado.

²⁰ M. WILSKA *Strój błazna dworskiego u schyłku średniowiecza*. /W:/ *Biedni i bogaci. Studia z dziejów społeczeństwa i kultury ofiarowane Bronisławowi Geremkowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*. Warszawa 1992, s. 313–323.

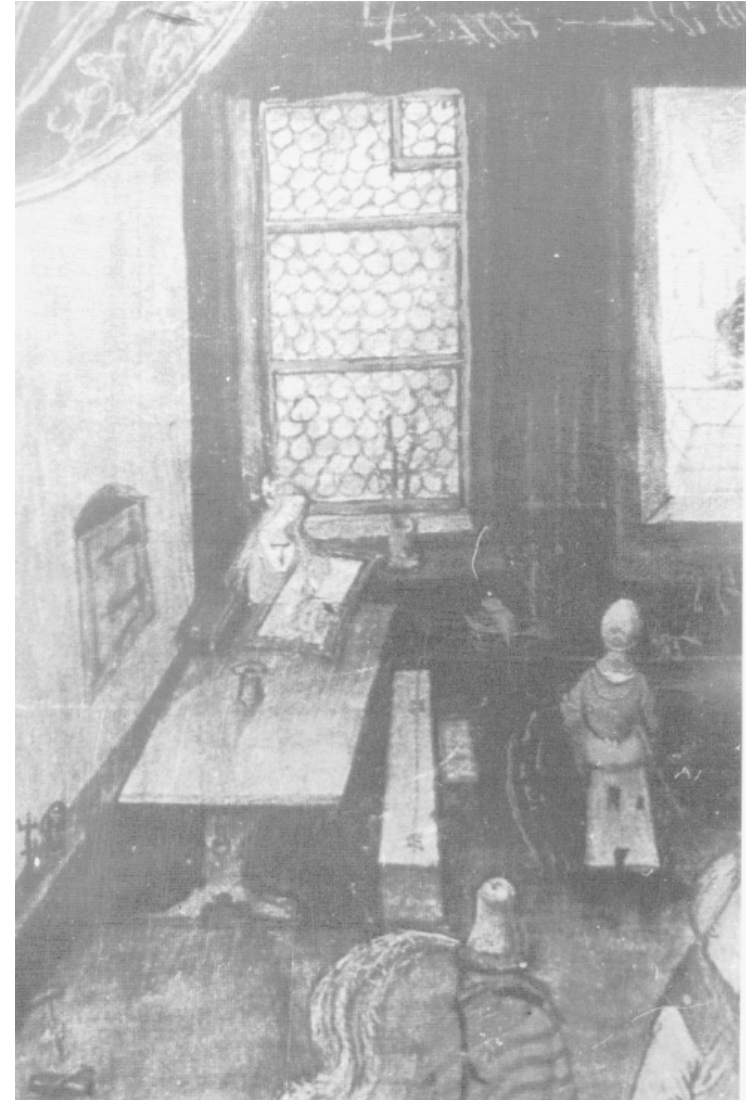
²¹ Natomiast w miniaturach *Pontyfikału Erazma Ciołak* (*Pontificale Cracoviense*, kodeks pergaminowy 31,6 x 22,9, k. III + 260 + 5 – Kraków, Muzeum Narodowe – Biblioteka Czartoryskich, MS. Czart. 1212; B. MIODOŃSKA *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*. Kraków 1979. „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, T. 12, Suplement) przypisywanych Mistrzowi Kodeksu Behema: *Koronacja króla* (k. XXXVI), *Święcenia kapłańskie* (k. LVIII), *Budowa kościoła* (k. LXXXIV) i *Biczowanie Chrystusa* (k. CXCIV) wpływy Boscha nie są tak wyraziste (cf. Z. AMEISENOWA *Kodeks Baltazara Behema*. Ed. cit., s. 30–31; B. MIODOŃSKA *Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 177–178, repr. 232–235 i 240).



1. Mistrz Kodeksu Behema *Warsztat szewski*.
Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 293^r.



2. Mistrz Kodeksu Behema *Wytwórnia łuków*.
Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 266^r.



3. Mistrz Kodeksu Behema *Wytwórnia łuków* (fragment).



4. Mistrz Kodeksu Behema *Garbarze*.
Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 284^r.

Jednak za najbardziej wyrazisty przykład recepcji wzorów Hieronima Boscha uznawana jest miniatura na karcie 284 recto, której późniejsza ręka nadała tytuł *Garbarze*. Przedstawia ona podwórko w warsztacie garbarskim z rozległym krajobrazem w tle. Do bramy zagrody zbliża się mężczyzna z tobołkiem, a w obrębie obejścia, po lewej stronie, czeladnik czerpie wodę ze studni, zaś pośrodku załatwia się pies. Na pierwszym planie, w obrębie obejścia, przedstawieni są dwaj mężczyźni, którzy w dotychczasowej literaturze konsekwentnie byli określani jako przedstawiciele tytułowego rzemiosła: mistrz garbujący skórę oraz jego czeladnik zabawiający się kartami do gry. Jeżeli nawet siedzący był określany jako „szuler”²², to nie wiązało się to z wyłączeniem go poza obręb cechu. Wręcz przeciwnie, dla jego obecności na miniaturze poszukiwano uzasadnienia w przepisach cechowych szczególnie ostro potępiających hazard²³.

Już Zofia Ameisenowa wskazała na podobieństwo mistrza garbarskiego z Boschowskim pacjentem poddającym się *Leczeniu głupoty*²⁴ (il. 6) oraz analogie z *Wędrowcem*²⁵ Boscha (il. 7) przejawiające się centralną kompozycją, sposobem umieszczenia postaci w przestrzeni od- [71]



²² Tak np. określa go W. Chotkowski (*Rzemiosła i cechy krakowskie w XV wieku*. Kraków 1891, s. 70).

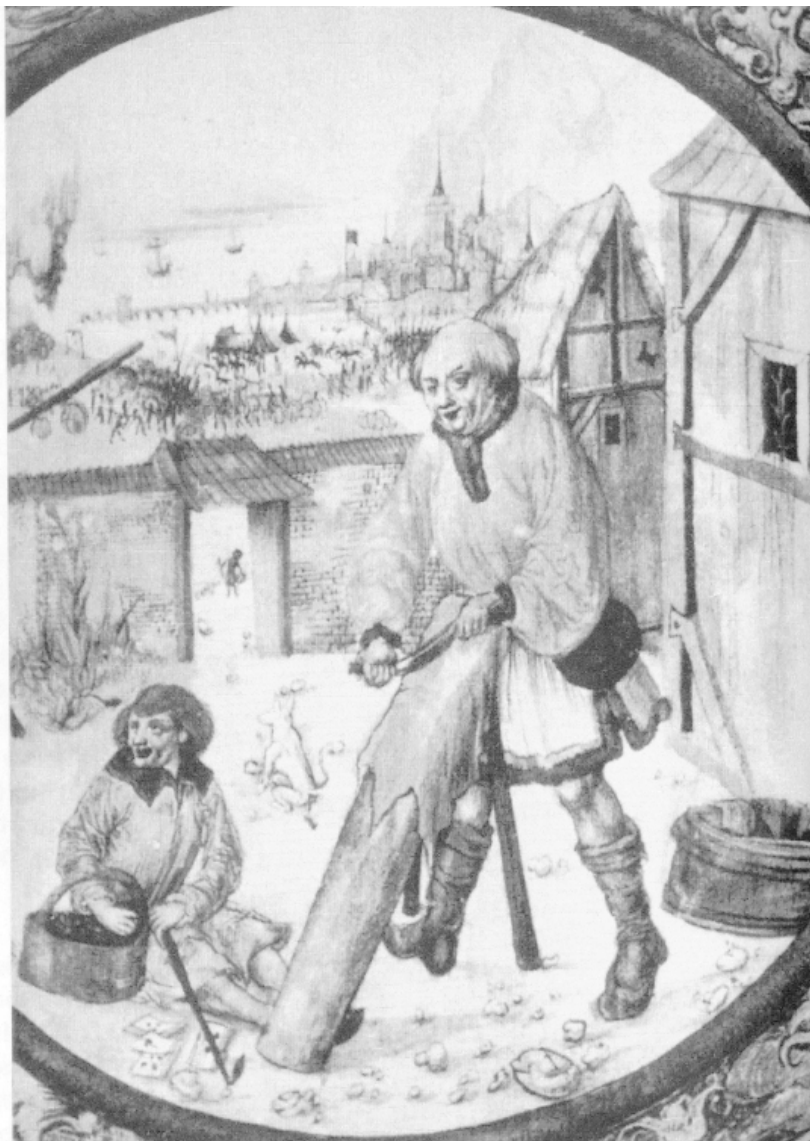
²³ Cf S. ESTREICHER *Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie*. „Rocznik Krakowski”, T. 1: 1898, s. 109–110.

Na zjawisko ukazywania w miniaturach *Kodeksu Behema* negatywnych postępów, potępianych w przepisach cechowych, wskazuje ogólnie Z. Rozanow (*Mieszczkańskie uniwersum...*, s. 206 i 208).

²⁴ Hieronim Bosch *Leczenie głupoty* (*Wyrzynanie kamienia*). Olej na desce 48 x 35, ok. 1490; Madryt, Museo del Prado.

Cf Z. AMEISENOWA *Kodeks Baltazara Behema*. Ed. cit., s. 29; a także Z. ROZANOW *op. cit.*, s. 211.

²⁵ Hieronim Bosch *Wędrowiec*. Olej na desce o średnicy 71,5 cm, ok. 1500; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



5. Mistrz Kodeksu Behema *Garbarze* (fragment).



6. Hieronim Bosch *Leczenie głupoty* (fragment).



7. Hieronim Bosch *Wędrowiec*.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

danej na obrazie oraz budowlach szynku i szopy. Natomiast w zakresie interpretacji nie wyszła poza identyfikację siedzącego mężczyzny jako czeladnika. Podniesione analogie formalne miniatury z *Wędrowcem* Boscha nie wyczerpują związków obu dzieł.

Niewiele jest dzieł sztuki, które przez ostatnie dziesięciolecia tak koncentrowały na sobie uwagę badaczy wysuwających wciąż nowe jego interpretacje, jak rotterdamskie tondo Hieronima Boscha. W roku 1969 Konrad Renger wprowadził badania nad nim na nowe tory proponując zastąpienie dotychczasowego określenia tematu obrazu jako *Syna marnotrawny* tytułem *Wędrowiec*²⁶. Autor ten – wychodząc od analizy drzeworytu Lucasa van Leyden *Okręt św. Reynuyta*²⁷ (il. 8) – zwrócił uwagę, że w XVI-wiecznej sztuce niemieckiej powtarzają się przedstawienia postaci wędrownego handlarza dźwigającego w koszu, beczce lub innym obłym bagażu swój przenośny kramik, często z łyżką zatkniętą w czapce i bawiącego się kośćmi do gry. Postać ta pojawia się w obrazach obok Syna Marnotrawnego oraz – najczęściej w grafikach – jako samodzielna kompozycja, a towarzyszące im podpisy umożliwiły pełniejszą jej interpretację. Thomas Murner do augsburskiego wydania *Schelmenzunft* z roku 1513 wprowadził wizerunek lancknechta z zawieszoną na plecach beczką i wyrzucającego trzy kostki w górę, który



²⁶ K. RENER *Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Boschs Rotterdamer Tondo*. „Oud Holland”, R. 84: 1969, s. 67–77.

Artykuł ten powstał na marginesie szerszych studiów nad ikonografią tematu Syna Marnotrawnego. Cf. IDEM *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirthausszenen in der niederländischen Malerei*. Gebr. Mann Verlag, Berlin [West] 1970. W wydaniu książkowym K. Renger poświęcił tej postaci w przedstawieniach Syna Marnotrawnego oddzielny rozdział (*ibidem*, s. 26–34) uściślając niektóre spostrzeżenia.

²⁷ Określany także tytułem *Okręt szaleńców*; drzeworyt 74 x 116; cf. F. W. H. HOLLSTEIN *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450 - 1700*. Vol. X: *L'Admiral - Lucas van Leyden*. Amsterdam s. a., s. 223.



8. Lucas van Leyden *Okręt św. Reynuyta*, drzeworyt.

opatrzył tytułem *Der Hyppenbüben Orden*. Dawne niemieckie słowo „Hippenbube”, które pierwotnie określało handlarza wafli, jest przenośnym określeniem oszusta i szulera stale namawiającego do hazardowej gry. Postać wędrownego handlarza i gracza pojawia się także w utrechckim wydaniu *Thuys der fortunzen* z roku 1531, a podpis pod ryciną pozwolił Konradowi Rengerowi na zidentyfikowanie go jako Alberoyta. W języku holenderskim słowo „beroid” używane jest na określenie „braku pieniędzy”, a przedrostek „al-” tłumaczony jest jako „już” lub „wszystko”. Na tej podstawie Renger dokonał reidentyfikacji postaci przedstawionej przez Boscha, którą zinterpretował jako alegorię niedostatku spowodowanego grą hazardową i hulaszczym życiem i dla tego symbolu wskazał analogię w postaci patrona pijących *Sint Reynuyta*, w którego przedstawieniu postać Alberoyta powtarza się dwukrotnie²⁸. Zdaniem tego autora Alberoyt sam jest graczem i oszustem, dlatego symbolizuje hulaszcze życie i półświatek. Do atrybutów Alberoyta autor ten zaliczył bagaż, a oprócz niego: łyżkę i kostki do gry. Ponadto autor ten wyraził przypuszczenie, że rozpowszechniona w Niderlandach wersja tego typu ikonograficznego charakteryzuje się ubogim strojem z dziurą na kolanie i rozlatującymi się butami. Na tym etapie badań podkreślił także, że Alberoyt zawsze występuje w postaci stojącej²⁹. W konkluzji swego artykułu Renger stwierdził, że rotterdamskie tondo Hieronima Boscha stanowi najwcześniejszą spośród znanych realizacji tego tematu. Nie jest to jednak archetyp ikonograficzny, gdyż przedstawienia Alberoyta wykazują dużą różnorodność i nie są od boschowskiego dzieła zależne. Na tej podstawie autor ten postawił hipotezę, że musiało istnieć wcześniejsze dzieło – plastyczne

²⁸ *Ibidem*, s. 73 oraz il. 2.

²⁹ K. RINGER *Versuch...*, s. 73 - 74. W wydaniu książkowym nie ujął tego już tak kategorycznie określając strój Alberoyta alternatywnie jako podarty lub cały, przeważnie lancknechta (IDEM *Lockere Gesellschaft*, s. 26).

lub literackie – które stanowi prawzór dla XVI-wiecznych rozwiązań ikonograficznych.

Rzeczywiście, wśród XV-wiecznych grafik udało mi się odnaleźć przedstawienia, które mogły stanowić wzór późniejszego Alberoyta lub stanowią wcześniejsze ogniwo w procesie jego kształtowania. Jedną nić rozwojową może prowadzić od drzeworytu Mistrza Stephana wydanego u Matthaeusa Brandisa z Lubeki, w którym występuje bawiący się kostkami do gry młodzieniec z trefionymi włosami i z prostopadłościenną torbą u pasa (il. 9)³⁰; druga zaś od *Astrolabium* Johanna Angeli wydanego w Augsburgu w roku 1488, w którym w znaku *Ryby* pojawia się postać Wędrowca z laską i bagażem na plecach (il. 10)³¹.

Badania Rengera kontynuowała Anna Boczkowska za przedmiot studiów obierając tondo z Rotterdamu oraz *Wóz z sianem*³², na którego odwrociu skrzydeł Bosch dał analogiczny wizerunek wędrowca (il. 11)³³. Nawiązując do wcześniejszych badań³⁴ wskazała na astrologiczną genezę obrazów Boscha i zestawiała *Wędrowca* z paradygmatem „człowieka na rozstajnych drogach”, a w wyniku identyfikacji postaci jako



9. Mistrz Stephan *Dat Schaekspel to dude*.

Matthaeus Brandis, Lübeck.

10. Johannes Angeli *Astrolabium*.

Erhard Ratdolt, Augsburg 1488,
znak *Ryby*.



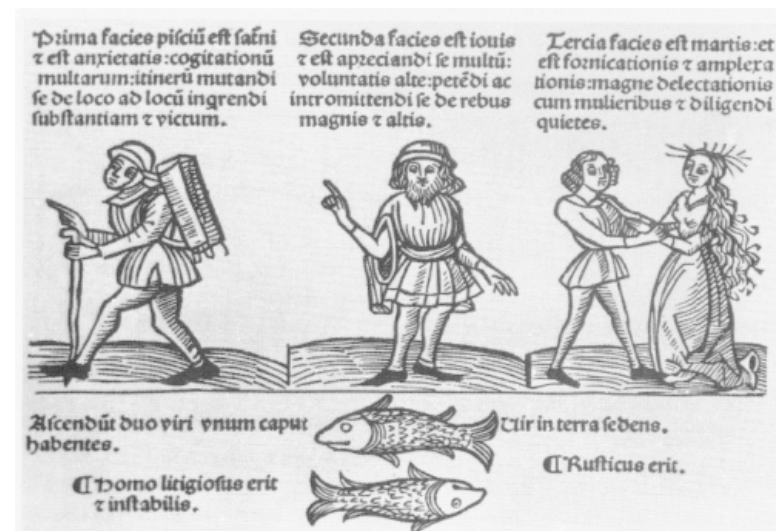
³⁰ Cf A. SCHRAMM *Der bilderschmuck der Fruhedrucke*. Bd 10: *Die Drucker in Lübeck. 1. Die beiden Brüder Brandis*. Leipzig 1927, Nr 491: *Dat Schaekspel to dude*. (na s. 8 określony jako „Bauer”).

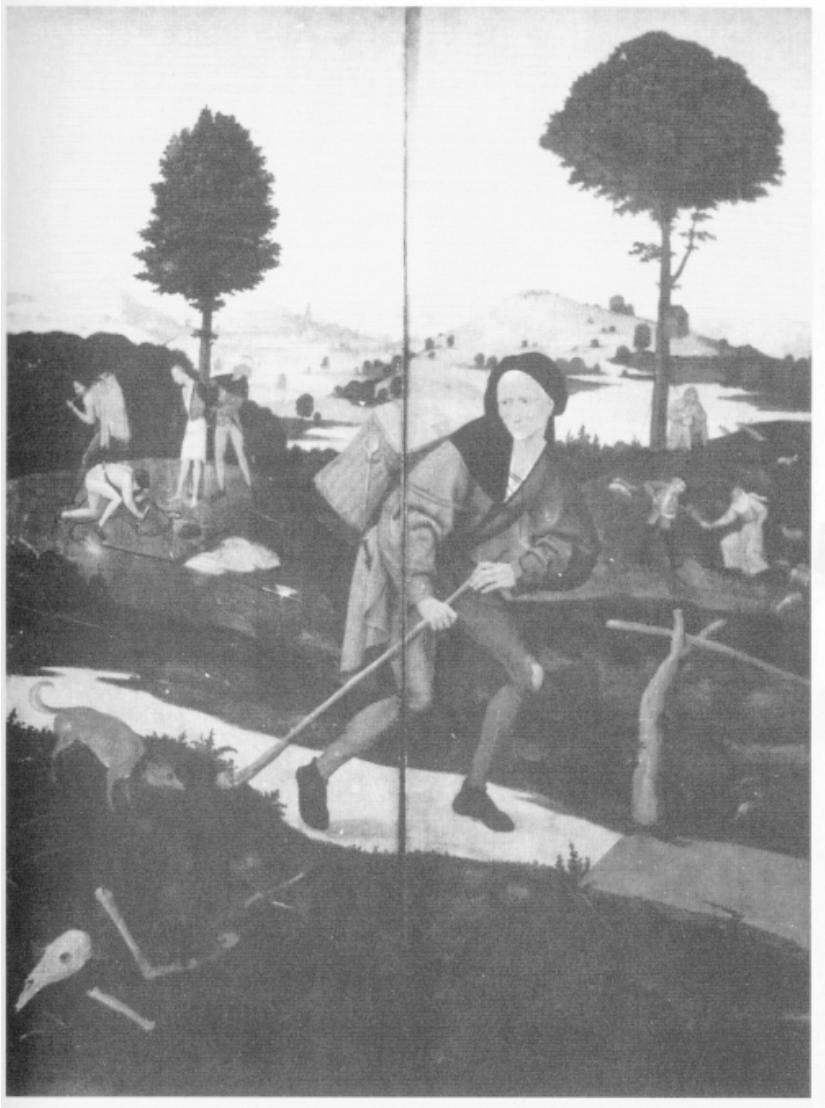
³¹ J. ANGELI *Astrolabium*. Erhard Ratdolt, Augsburg 1488, znak *Ryby*. Reprod.: A. SCHRAMM *Der bilderschmuck der Fruhedrucke*. Bd 23: *Die Drucker in Augsburg*. Hrsg. M. Möller. Leipzig 1943, Nr 283.

³² Tryptyk, część środkowa 135 x 90, skrzydła 135 x 45, 1485 - 1490, Museo Nacional del Prado, Madryt.

³³ A. BOCZKOWSKA *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*. Ossolineum, Wrocław - Warszawa - Kraków 1977, s. 46-55. «Studia z historii sztuki», t. 26, pod red. W. Jaworskiej, S. Mossakowskiego i K. Pietrusińskiego. Zaw. streszcz. ang.

³⁴ A. PIGLER *Astrology and Jerome Bosch*. „The Burlington Magazine”, T. 92: 1950, s. 132-136; L. BRAND-PHILIP *The Peddler by Hieronymus Bosch. A Study in Detection*. „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, T. 9: 1958, s. 1 - 81.





11. Hieronim Bosch *Wędrowiec*.
Madryt, Museo Nacional del Prado.

autoportretu³⁵ określiła obraz jako „«autoportret wewnętrzny» artysty, człowieka bezsilnego wobec samego siebie i tragicznych konfliktów epoki”³⁶.

Niezależnie od tego nurtu badań zagadnienie to podjęła Virginia G. Tuttle³⁷. Wskazanie przez tę autorkę hipotetycznych wzorów omawianych obrazów wśród XIV-wiecznych dzieł sztuki włoskiej kręgu franciszkańskiego pociągnęło za sobą odmienną interpretację Boschowskiego przedstawienia. Za istotne cechy tej postaci Tuttle uznała odzienie w łachmany, kij wędrowny oraz psa atakującego człowieka. Już wśród fresków w dolnym kościele św. Franciszka w Asyży pojawia się żeńska personifikacja Ubóstwa atakowana przez psa. Jednak dopiero w cyklach cnót umieszczonych we florenckim S. Croce w kaplicach Bardich i Baroncellich, a także w kaplicy Strozich przy S. Maria Novelle oraz w S. Francesco w Pistoia uzyskuje ten zespół atrybutów, który Bosch wprowadził w swoich obrazach. Szczególnie realizacja warsztatu Taddeo Gaddiego w kaplicy Baroncellich może mieć istotne znaczenie dla upowszechnienia tego typu ikonograficznego w Niderlandach, gdyż już w XV wieku limburgski miniaturzysta wzorował się na innych scenach z florenckiego cyklu, co – zdaniem Virginii G. Tuttle – świadczy o przenikaniu na północ wzorników obejmujących te przedstawienia. Podsumowując swe badania autorka stwierdziła, że wersja *Wędrowca* na skrzydłach tryptyku z Prado pozostaje w bezpośrednim – formalnym i ideowym – związku z wzorami włoskimi i przedstawia Ubóstwo jako najważniejszą z cnót, będącą symbolem chrześcijańskiej doskonałości, a zarazem ochroną przed chciwością, której alegorię obrazuje środkowa tablica tryptyku *Wóz z sianem*. Natomiast wizerunek



³⁵ A. BOCZKOWSKA A. WIERCIŃSKI *Hieronimus Bosch's Self-Portraits. /W:/ Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*. PWN, Warszawa 1981, s. 193-199.

³⁶ A. BOCZKOWSKA *Hieronim Bosch*. Ed. cit., s. 54.

³⁷ V. G. TUTTLE *Bosch's Image of Poverty*. „Art Bulletin”, R. 63: 1981, s. 88-95.

na tondzie rotterdamskim jest przeciwstawny tej redakcji i ukazuje ubóstwo jako skutek grzechu.

Tezy Virginii G. Tuttle doczekały się już polemicznej oceny zawartej w artykule René Grazianiego³⁸, który z jednej strony wskazał na *Satyry* Juwenala³⁹ i *Listy moralne* Seneki⁴⁰ jako literackie źródła ikonograficznych przedstawień Biedy, a jednocześnie zanegował przeciwstawianie obu wizerunków *Wędrowca* Boscha i również obraz z Rotterdamu zinterpretował jako powtórzenie przedstawienia cnoty ubóstwa.

Mamy więc do dyspozycji dwie przeciwstawne interpretacje motywu Boschowskich obrazów, a w rozstrzygnięciu tego sporu pomocna [74] okaże się krakowska miniatura.

Powróćmy do zasadniczego wątku i przyjrzyjmy się postaci siedzącego karciarza. Dla jego obecności poszukiwano uzasadnienia w przepisach cechowych szczególnie ostro potępiających hazard, a Karol Estreicher w podstawowej do dziś monografii treści obyczajowych miniatur *Kodeksu Behema* wysunął sugestię, że scena przedstawia przyjęcie nowego czeladnika do pracy w warsztacie. Został on ukazany z zastosowaniem metody kontynuacyjnej: wątek przybycia prezentuje postać przekraczająca bramę, a epizod z kartami nawiązuje do zwyczaju cechów niemiec-

³⁸ R. GRAZIANI *Bosch's „Wanderer” and a poverty commonplace from Juvenal*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, T. 45: 1982, s. 211–216.

³⁹ DECIMUS JUNIUS JUVENALIS *Satirae*, X, 22.
[Wyd. pol.: /W:/ *Trzej satyrycy rzymscy*. Horacy w przekł. J. Czubka, Persjusz – Juvenalis w przekł. J. Sękowskiego. Wstęp i kom. w oprac. L. Winniczuk. S. I. et a. [Warszawa 1958], s. 180.]

⁴⁰ LUCIUS ANNAEUS SENECA *Epistulae morales ad Lucilium*, XIV, 9.
[Wyd. pol.: *Listy moralne do Lucyliusza*. Przekł. W. Kornatowski, wstęp i przyp. K. Leśniak. Warszawa 1961, s. 48. «Biblioteka klasyków filozofii», t. 65.]
Wskazany przez Grazianiego *passus* nawiązuje do cytowanej *Satyry* Juwenala, natomiast w *Listach moralnych* Seneki można odnaleźć dalsze fragmenty, które Bosch mógł zilustrować, np. *Epistula* XVIII, 12 (wyd. pol.: s. 65); XXXIII, 4 (s. 120); LXXX, 6 (s. 331); LXXXV (s. 364 - 376); CVIII (s. 568 - 581).

kich poddających wyzwalanego czeladnika próbie gry w karty. Natomiast pies załatwiający się na środku podwórka stanowi złośliwą aluzję do kąśliwego określenia garbarzy mianem „psiego łajna” (Hundsreck)⁴¹.

Nowy kierunek interpretacji tej postaci wskazał Henryk Samsonowicz, który podkreślił obecność w tym przedstawieniu takich elementów charakterystycznych dla postaci Alberoyta jak koszyk i kostur podróżny oraz talia kart, choć samej identyfikacji typu ikonograficznego nie dokonał. Autor tak zinterpretował omawianą postać: „Opowiada przypuszczalnie o swych podróżach, do czego nawiązuje dalszy plan miniatury. Opuszczamy tu Kraków, Garbary, i przenosimy się w daleki, nieco fantastyczny, ale jakże ciekawy świat.”⁴²

Nowe odczytanie tej sceny usuwa nieco abstrakcyjny wymiar treści implikowanych dotychczasową interpretacją: do gry hazardowej potrzeba co najmniej dwóch graczy a tu tylko jeden zajmuje się kartami jakby stawiał pasjansa. Wszak pracujący rzemieślnik nie sprawia wrażenia zaangażowanego w grę, ale nie jest także oburzony nieróbstwem swego domniemanego pomocnika. Interpretacja Karola Estreichera też natrafia na barierę: taka charakterystyka postaci przez odwołanie się do przyszłych wydarzeń, opartych w dodatku o zwyczaje potwierdzone dla Niemiec, wykracza poza reguły ówczesnego obrazowania. Natomiast scena ta uzyskuje psychologiczne uzasadnienie, jeżeli przyjmie- my, że karciarz jest gościem – a raczej intruzem – w warsztacie i stara się namówić gospodarza do hazardu. O przygodnej jego obecności w obejściu świadczy trzymany w ręku hipotetyczny kostur wędrowca oraz wspieranie się o przyniesiony bagaż – tak osoba zadomowiona nie postępowałyby. Przemawia to za odmienną od dotychczasowych identyfikacją tej postaci – to nie czeladnik zabawiający się kartami, ale wędrowny szuler. Dla jego przedstawienia miniaturzysta *Kodeksu Be-* [75]

⁴¹ K. ESTREICHER *op. cit.*, s. 215–217.

⁴² H. SAMSONOWICZ *Dziedzictwo średniowiecza. Mity i rzeczywistość*. Wrocław 1991, s. 147.

hema sięgnął po wzór wypracowany w sztuce zachodniej, a znany mu ze skrzydeł tryptyku – jeżeli przyjąć tezę Lotte Brand-Philip⁴³ – zawierających trzy znane dziś tonda Boscha, a wśród nich *Wędrowca* i *Leczenie głupoty* (il. 12).

Z pewnością można się spierać, czy siedząca postać trzyma kostur podróżny, czy miesza do lub hak służący do wyciągania skór z kąpieli, ale także identyfikacja zawartości koszyka może budzić zastrzeżenia – skąd ta pewność, że znajdują się w nim mokre skóry, jak to określali Estreicher i Ameisenowa?

Mimo tych zastrzeżeń stajemy wobec nowej, odmiennej interpretacji postaci karciarza, obok której nie sposób przejść obojętnie. Powróćmy jeszcze do postaci domniemanego gawędziarza. Ostatnio Zofia Rozanow zasygnalizowała występowanie w miniaturach *Kodeksu Be-hema* egzemplifikacji zakazów prawnych przez ukazanie naganego postępowania⁴⁴. Karciarz z przedstawienia *Garbarzy* wpisuje się w tę – zaobserwowaną w innych miniaturach – prawidłowość. Kusi majstra do nagannej czynności, zakazanej przez przepisy cechowe.

Zwyczaj gry w karty dotarł do Polski w wieku XV z Czech i Niemiec, a rozpowszechnił się w wieku następnym⁴⁵. Miniaturzysta wiernie oddał motyw kart ukazując na nich niemieckie oznaczenia. Na dwóch kartach wyraźnie czytelne są „serca”, a na pozostałej parze należy domyślić się oznaczenia zwanego „liście” lub „wino”; symbole te określają się także mianem – odpowiednio – „czerwieni” i „ziela”⁴⁶.

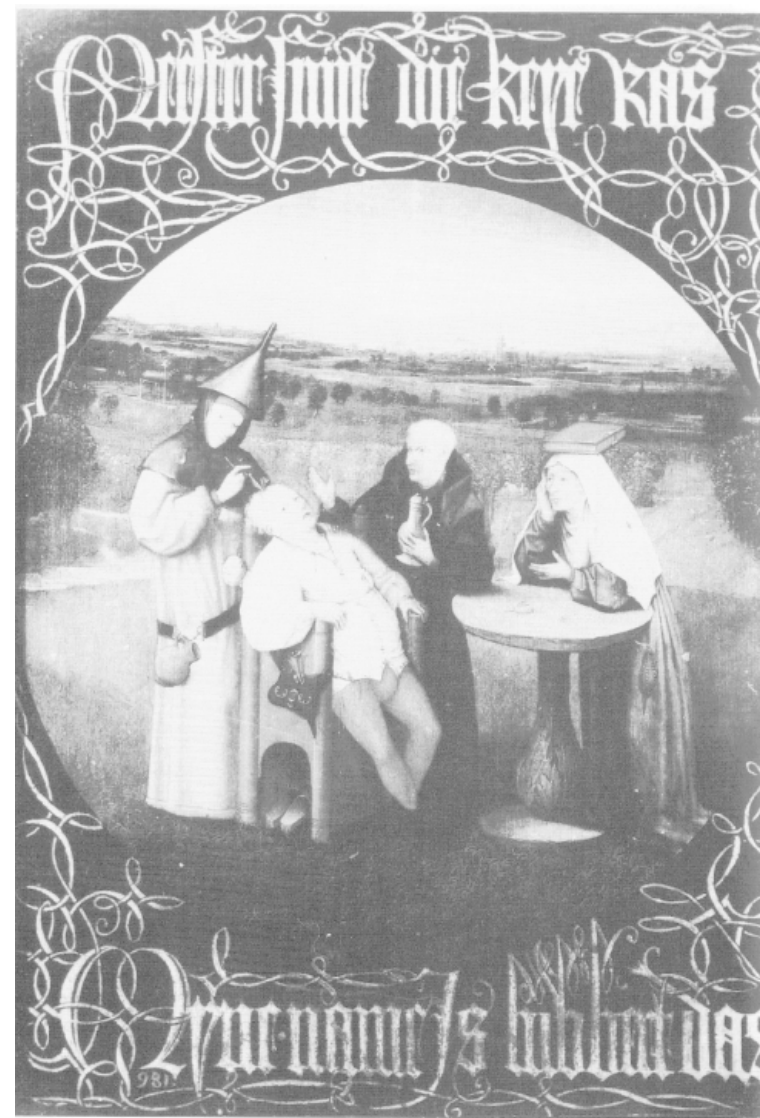


⁴³ L. BRAND-PHILIP *The Peddler by Hieronymus Bosch. A Study in Detection*. „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, T. 9: 1958, s. 1–81.

⁴⁴ Z. ROZANOW *op. cit.*, s. 206.

⁴⁵ A. BRÜCKNER *Dzieje kultury polskiej*. T. 2: *Polska u szczytu potęgi*. Kraków 1930 [reprint: Warszawa 1991], s. 85–86; J. GIŻYCKI, A. GÓRNY *Fortuna kołem się toczy*. Warszawa s. a. [1976], s. 293.

⁴⁶ J. GIŻYCKI, A. GÓRNY *op. cit.*, s. 289 oraz ilustracja na s. 297.



12. Hieronim Bosch *Leczenie głupoty (Usuwanie kamienia)*.
Madryt, Museo Nacional del Prado.

Zofia Rozanow również zwróciła uwagę, że w omawianej miniaturze oraz w *Garncarzach* zawarta jest symbolika saturniczna, na naszym przykładzie ukazana pod postacią nawilżania skór w kadzi przed szopą⁴⁷. Wątek badań treści ezoterycznych *Garbarzy* można rozwinąć wzbogacając zestaw odczytanych symboli astralnych. Przede wszystkim sama postać Alberoyta – oszusta związana jest z symboliką lunarną, reprezentuje typ „dzieci księżycy”⁴⁸, które oddawały się hazardowi. Kolejny symbol lunarny można dostrzec w wyobrażeniu psa: średniowieczna medycyna astrologiczna proces trawienia podporządkowywała Lunie⁴⁹. Oba te wątki symboliczno-ikonograficzne spotkały się na prawym skrzydle *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha⁵⁰. Nie można także wykluczyć, że – przejęty z Boschowskiego wyobrażenia *Wędrowca* – pies, którego Mistrz Kodeksu Behema przedstawił w sytuacji skatologicznej, może symbolizować szatana (ukazywanego w analogicznych sytuacjach pod postacią człowieka⁵¹) – patrona występku, jakim był hazard.

Ta zgodność symboliczna pozwala podbudować identyfikację domniemanego czeladnika z oszustem pozostającym pod astralnym wpływem Księżyca.

Pojawienie się Alberoyta na kartach krakowskiego kodeksu stanowi wyrazisty przykład wpływów sztuki niderlandzkiej na dekorację *Kodeksu Behema*. Zaś fakt połączenia przez Mistrza Kodeksu Behema [76] motywów z dwóch obrazów Hieronima Boscha można przyjąć jako

⁴⁷ Z. ROZANOW *op. cit.*, s. 214.

⁴⁸ A. BOCZKOWSKA *Hieronim Bosch*. Ed. cit., s. 47–49; EADEM *Tryumf Luny i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*. Kraków s. a. [1980], s. 63.

⁴⁹ EADEM *Tryumf Luny i Wenus*. Loc. cit.

⁵⁰ Hieronim Bosch *Ogród rozkoszy ziemskich*. Olej na desce, tryptyk 220 x 195, skrzydła 220 x 97, ok. 1484; Madryt, Museo del Prado.

⁵¹ Cf M. GUTOWSKI *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973, s. 105–109.

kolejną przesłankę potwierdzającą tezę, że stanowiły niegdyś wspólny zespół tworząc zewnętrzną stronę skrzydeł rozproszonego (a może nawet zaginionego) tryptyku⁵². Mistrz Kodeksu Behema poznał dzieło Boscha jeszcze w pierwotnym stanie i w swej miniaturze połączył w jedno motywy dwóch kwater owych zdekomponowanych skrzydeł. Zaś data rozpoczęcia prac nad *Kodeksem* [1502] – stanowiąca *terminus ante quem* powstania tego wzorca – nakazuje zweryfikować datowania obrazów Boscha.

Po drugie: krakowski szuler – mimo zależności tej kompozycji od domniemanego tryptyku Boscha – nie reprezentuje jeszcze w pełni ukształtowanego typu postaci, co potwierdza obserwację Rengera o dużej różnorodności jej typów oraz jego wnioski, że musiały one kształtować się na odmiennych drogach. Nie można więc wykluczyć impulsów płynących również od innych dzieł.

Mistrz Kodeksu Behema z postacią Alberoyt łączy zdecydowanie negatywne treści: *Wędrowcy w Warsztacie garbarskim* została jednoznacznie przypisane naganna skłonność do hazardu. Miniaturzysta czerpiąc dla swej kompozycji wzory z obrazów Boscha dla wyrażenia tych treści wykorzystał – przetworzoną – postać z tonda *Wędrowiec*, co pozwala domniemywać, że takie znaczenie również Alberoytowi przypisywano.

Nie jest to zasada stała. Wśród długiego szeregu niderlandzkich realizacji motywu Alberoyta Konrad Renger wymienia tylko jedno dzieło Pietera Bruegla Starszego – *Kuchnię bogatych*⁵³, w której to grafice

⁵² Z tezę taką przed laty wystąpiła Lotte Brand-Philip (*op. cit.*) rekonstruując skrzydła hipotetycznego tryptyku jako zespół trzech zachowanych do dziś tond Boscha: *Wędrowiec*, *Leczenie głupoty* oraz – znanego z kopii o zmienionym kształcie – *Sztukmistrza* (olej na desce 53 x 65; Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal).

⁵³ R. VAN BASTELAER *Les estampes de Peter Bruegel l’Ancien*. Bruxelles 1908, n° 159. «Librairie national d’art et d’histoire»; K. RENGER *Versuch...*, s. 74.

mianem Alberoyta określa biedaka próbującego wcisnąć się do suto zaopatrzonego domu. Kontekst, w jakim Alberoyt pojawia się w tym dziele, stawia pod znakiem zapytania słuszność interpretacji symbolicznej przeprowadzonej przez tego autora. Skoro antynomią *Kuchni bogatych* jest *Kuchnia ubogich*⁵⁴, to postać wyrzucana w tej pierwszej scenie nie mogła być obarczona negatywnymi konotacjami. Wątpliwa jest także obserwacja Rengera, że wędrowny kramarz przedstawiany jest zawsze w pozycji stojącej oraz w podartym ubraniu. Podważa ją rozwiązanie zastosowane w *Drodze na Kalwarię* Pietera Bruegla Starszego⁵⁵. Wynika z tego, że nawet u jednego artysty postać Alberoyta może nieść różne znaczenia. Co więcej: postać żebraka w łachmanach jest uniwersalna. Nie można więc wykluczyć, że włoskie wyobrażenia Ubóstwa zostały przyswojony sztuce niderlandzkiej, a pod wpływem „bezwładności ikonograficznej”⁵⁶ przybrały postać szulera, tak blisko z biedą powiązanego.



⁵⁴ R. VAN BASTELAER *Les estampes...*, n° 154.

⁵⁵ Deska 170 x 124, 1564; Wiedeń, Kunsthistorisches Museum. Cf W. MISCHKE „*Droga na Kalwarię*” Piotra Bruegla Starszego. *Wybrane zagadnienia ikonologiczne*. „Przeгляд Humanistyczny”, R. 31: 1987, nr 6 (261), 71–91; ad rem: rozdział *Motyw Wędrowca*, s. 80–84.

⁵⁶ Pojęcie wprowadzone przez Jana Białostockiego: IDEM *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, s. 137–159, a zwłaszcza s. 142. „Prace Komisji Historii Sztuki” [PTPN], t. 6, z. 3.

Spis ilustracji

(według układu w e-booku)

1. Mistrz Kodeksu Behema *Warsztat szewski*. Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 293^r. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Cod. 16.
2. Mistrz Kodeksu Behema *Wytwórnia łuków*. Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 266^r. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Cod. 16.
3. Mistrz Kodeksu Behema *Wytwórnia łuków* (fragment il. 2).
4. Mistrz Kodeksu Behema *Garbarze*. Miniatura w *Kodeksie Behema*, k. 284^r. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Cod. 16.
5. Mistrz Kodeksu Behema *Garbarze* (fragment il. 4).
6. Hieronim Bosch *Leczenie głupoty* (fragment il. 12).
7. Hieronim Bosch *Wędrowiec*. Olej na desce o średnicy 71,5 cm, ok. 1500; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
8. Lucas van Leyden *Okręt Saint Reynuyta*. Drzeworyt 74 x 116. Według: F. W. H. HOLLSTEIN *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450 - 1700*. Vol. X: *L'Admiral - Lucas van Leyden*. Amsterdam s. a., p. 223.
9. Mistrz Stefan *Dat Schaekspel to dude*. Druk u Matthaëusa Brandisa, Lübeck. Według: A. SCHRAMM *Der bilderschmuck der Fruehdrucke*. Bd 10: *Die Drucker in Lübeck. 1. Die beiden Brüder Brandis*, Leipzig 1927, N° 491.
10. Johannes Angeli *Astrolabium*. Erhard Ratdolt, Augsburg 1488, znak *Ryby*. Według: A. SCHRAMM *op. cit.*, Bd 23: *Die Drucker in Augsburg*. Hrsg. M. Möller, Leipzig 1943, N° 283.
11. Hieronim Bosch *Wędrowiec*. Olej na desce zewnętrznej strony skrzydeł tryptyku *Wóz z sianem*, część środkowa 135 x 90, skrzydła 135 x 45, 1485–1490; Madryt, Museo Nacional del Prado.
12. Hieronim Bosch *Leczenie głupoty (Usuwanie kamienia)*. Olej na desce 48 x 35, ok. 1490; Madryt, Museo Nacional del Prado.