

Kuszenie świętego Antoniego z Muzeum Narodowego w Warszawie i Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa z Państwowego Muzeum Ermitażu w Petersburgu – próba interpretacji i atrybucji

Odzyskana przed paroma laty strata wojenna ze Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie stała się inspiracją nie tylko do obszerniejszego studium przypadku, lecz również do podjęcia zagadnienia atrybucji pokrewnego obrazu z kolekcji Ermitażu¹.

Obraz warszawski – namalowany przez szesnastowiecznego mistrza niderlandzkiego i ukazujący scenę *Kuszenia świętego Antoniego* przedwojenny dar Andrzeja i Hanny Grabińskich – odnalazł się na Wawelu w 2007 roku. Wywieziony z MNW do Krakowa decyzją władz hitlerowskich w listopadzie 1939 roku², został przekazany architektowi Franzowi Koettgenowi, odpowiedzialnemu za dekorację rezydencji Hansa Franka, generalnego gubernatora okupowanej Polski³. Nie wiadomo, czy w latach 1943–1944 obraz wywieziono do Niemiec (jak to się stało z większością zrabowanych dzieł sztuki), a następnie, po wojnie, rewindykowano ze składnic w Salzburgu lub Monachium, czy też nigdy nie opuścił Krakowa. Powojenne publikacje zwracające uwagę na tę stratę wojenną nie przyniosły rezultatu do stycznia 2007 roku⁴. Po wyjaśnieniu kwestii

¹ Opracowanie na temat odzyskanego obrazu warszawskiego zostało opublikowane przez autorkę niniejszego artykułu pod tytułem *Rzecz o „Kuszeniu św. Antoniego” na Wawelu i problemach z Janem Wellesem de Cockiem, „Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata”, Cracoviae MMX, s. 93–99.*

² Z Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (t. 674, *Das ehemalige polnische Nationalmuseum. 1005. Sichergestellte Kunstgegenständen. Verzeichnis der im November und Dezember 1939 nach Krakau überführten Kisten mit Museumgegenständen*, s. 70) wiemy, że zespół hitlerowski kierowany był przez Josepha Mühlmanna, Specjalnego Pełnomocnika do Spraw Sztuki, Sekcja Północ. Wraz z wieloma innymi dziełami sztuki, które zostały zakwalifikowane jako „kategoria pierwsza”, pod pozycją nr 2429 na liście dzieł zrabowanych wówczas ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, przetransportowano go do Krakowa (Dienststelle des Sonderbeauftragten Süd) w skrzyni oznakowanej symbolem 15.M.O. (malarstwo obce).

³ Instytut Pamięci Narodowej, archiwum narodowe, sygn. GG I/5990, *Regierung des Generalgouvernement. Staatssekretariat. Amt für die Pflege alter Kunst. Krakau. Gruppe Süd*, s. 5, nr 6.

⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie zostało wówczas powiadomione przez Zamek Królewski na Wawelu, że w jego zbiorach znalazł się, dzięki zapisowi testamentalnemu, obraz identyczny z niegdyś należącym do kolekcji Galerii Malarstwa Obcego MNW. Podczas identyfikacji w pracowni konserwacji malarstwa na Wawelu zaprezentowano malowidło pokryte grubą warstwą pożółkłego werniksu, z widocznymi wzdłuż górnej krawędzi kompozycji ubytkami, które nosiły ślady wstępnych zabiegów konserwatorskich. Na odwrocie drewnianego podłoża widniał, naniesiony czerwoną farbą, numer inwentarza Zbiorów Państwowych Zamku Królewskiego na Wawelu. Okazało się, że obraz przebywał na Wawelu od dawna jako dar tej samej osoby, która w 2006–2007 (?) zapisała do tychże zbiorów resztę swego majątku. Przeprowadzone badanie pozwoliło na jednoznaczne zidentyfikowanie dzieła jako własności Muzeum Narodowego w Warszawie. Jego dawny numer inwentarza 126215, usunięty chemicznie z drewnianego podłoża w niewiadomym czasie, został ujawniony dzięki reflektografii w podczerwieni.

związanych z własnością obraz powrócił do Muzeum Narodowego w Warszawie w marcu 2007. Poddany starannym zabiegom konserwatorskim – blisko siedemdziesiąt lat od momentu konfiskaty – ponownie znalazł się wśród eksponatów galerii malarstwa niderlandzkiego. Jego ciekawa ikonografia i problemy atrybucyjne skłaniają do głębszego opracowania tematu.

Temat Kuszenia świętego Antoniego był bardzo popularny w sztuce niderlandzkiej na początku XVI wieku, w epoce niepokojów religijnych. Przedstawiał zmagania z mocami piekielnymi jednego z pierwszych chrześcijańskich pustelników – Antoniego Opatą, zwanego Wielkim, żyjącego w Egipcie w latach 251–356. Obok świętego Pawła z Teb uznawany jest za twórcę anachoretyzmu, jednej z odmian ascezy monastycznej. Święty ten prawie całe życie spędził na pustyni, oddając się modlitwie, postom i czuwaniu. Podobnie jak jego mistrz Chrystus, święty Antoni na pustyni również doświadczał licznych ataków szatana i pokus. Dramatyczne przeżycia świętego męża opisał jego przyjaciel i naśladowca, doktor Kościoła, święty Atanazy Wielki. Fragment jego oryginalnego tekstu greckiego w tłumaczeniu na łacinę znalazł się we wczesnochrześcijańskim kompendium *Vitae Patrum*. W średniowieczu temat Kuszenia spopularyzowany został przede wszystkim przez *Złotą legendę* Jakuba z Voragine (1230–1298), zaś w 1490 roku Pieter van Os opublikował w Zwolle pierwsze wydanie holenderskie *Vitae Patrum* (Vaderboeck), co niewątpliwie przyczyniło się do upowszechnienia żywota świętego Antoniego, zwłaszcza w krajach niderlandzkich.

W obrazie będącym przedmiotem rozważań artysta z narracyjną inwencją ukazał świętego gnębionego przez demony na tle pięknego pejzażu z odległą zatoką morską i fantazyjną skałą w stylu malarstwa Joachima Patinira (il. 1). Ciemne moce przybrały tu różnorodne hybrydowe formy monstrów znanych z kompozycji Hieronymusa Boscha. Demony wypełzają spod ziemi, roją się niczym robactwo wokół pustelnika, wychodzą z wody, pływają na łódce, fruwały w powietrzu, a jeden z nich, o zoomorficznych kształtach, z nożem wbitym w pośladek, usadowił się w konarach na wpół uschłego drzewa, niemal nad głową świętego, i gra na długiej fujarce, być może nawołując swoich pobratymców. Na suchym konarze umieszczone są dwa gliniane dzbanki, a u góry wisi dzwonek – w tradycji pustelniczej jego dźwięk miał odstraszać demony.

Ponadto święty kuszony jest przez piękną kobietę w modnym stroju, ze złotym naczyniem w dłoniach, która nadjeżdża ku niemu z prawej strony kompozycji na grzbiecie potwora, niczym na rumaku. To personifikacja jednego z grzechów głównych – *Luxurii*, czyli Nieczystości, z symbolicznym pucharem pożądania (tu podobnym do naczynia liturgicznego), w ujęciu zbliżonym do wyobrażeń Wielkiej Nierządniczy Babilonu z Apokalipsy świętego Jana. Widoczny w tle spoza sylwetki kościoła pożar miasteczka dodatkowo wzmacnia wymowę tej sceny. Kusicielka i motywy pożaru mają bezpośrednie odniesienie do historii przekazanej w *Vaderboeck*⁵. Otóż

Przed 2007 rokiem obraz publikowany był w: Władysław Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945*, t. 1, *Malarstwo obce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1949, s. 38, kat. nr 75, il. 75. Prace i materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, nr 9; Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 487–488, kat. nr 135, il. 135; Gerd Unverfehrt, *Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1978, XIX, n° 3, s. 51–73, s. 64, il. 11; Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1980, s. 181, przyp. 661a, s. 270, kat. nr 75; Maria Romanowska-Zadrożna, Tadeusz Zadrożny, *Straty wojenne. Malarstwo obce / Wartime Losses. Foreign Painting*, t. 1, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biuro Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, Poznań 2000, s. 130.

⁵ *Vaderboeck* (*Dit boec is ghenomet dat vader boeck dat in der latijne is ghebieten Vitas Patrum*), Pieter van Os, Zwolle 1490. Tutaj za: *Patinir. Essays and Critical Catalogue*, ed. Alejandro Vergara, Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, s. 242–255, kat. nr 14, zwł. s. 245–248, przyp. 14, s. 254 oraz przyp. 25 i 27, s. 255 (Pilar Silva Maroto).



pewnego dnia święty Antoni, wędrując przez pustynię, dotarł do strumienia, gdzie królowa i jej dwórki zażywały kąpieli. Widząc, że pustelnik się wycofuje, królowa poczęła go błagać, by nie uciekał, pragnie mu bowiem ukazać drogę do niebiańskiej szczęśliwości. Przyodziawszy szaty, zaprowadziła go do miasta, gdzie pokazywała mu swe skarby, opowiadając przy tym o rzekomym darze uzdrawiania chorych, otrzymanym od Boga. Gdy jednak zbliżyła się do świętego męża i usiłowała zedrzyć z niego habit, rozpoznał w niej szatana i począł wzywać pomocy Chrystusa. W tejże chwili królowa zmieniła się w świnie, w mieście wybuchł wielki pożar, a jego mieszkańcy pod postacią demonów ścigały świętego przez pustynię. W analizowanym obrazie w pobliżu kościoła przed murami miasta ukazana jest scena walki świętego z hordą diabelskich stworów, które według tych samych przekazów uniosły go następnie wysoko w powietrze, gdzie jednak nadprzyrodzona pomoc z niebios pozwoliła mu bez szwanku znaleźć się na ziemi.

il. 1 | fig. 1

Jan Wellens de Cock /
 Mistrz J. Kock | Master
 J. Kock, *Kuszenie
 świętego Antoniego*
*Temptation of St
 Anthony*, ok. ca. 1525,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum in
 Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Pożar oraz wyobrażenie świni u stóp pustelnika w obrazie warszawskim mają inne jeszcze konotacje. Płomienie kojarzą się z popularną w średniowieczu groźną chorobą, zwaną ogniem świętego Antoniego, czyli ergotyźmem. Chorobę tę wywoływał sporysz – rodzaj grzyba atakującego ziarna zbóż – a objawiała się bolesnymi czerwonymi zmianami na skórze. Natomiast świnią – w ikonografii atrybut świętego – nie tylko nawiązuje do historii z lubieżną królową, lecz również do przekazów późniejszych, z których wynikało, że anachoreta miał moc uzdrawiania zwierząt domowych, zwłaszcza prosiąt, a przede wszystkim, że okładami ze słoniny leczył właśnie objawy ergotyźmu. Świnią z dzwoneczkiem w uchu przypomina również o przyszłej działalności zakonu szpitalnego świętego Antoniego (założonego w 1095 r.). Antonianie (lub antonici), stosując uzdrawiające metody swego mistrza, uzyskali przywilej pozwalający świniom należącym do inwentarza klasztoru na swobodne poruszanie się i żerowanie na ludzkich osiedlach (co było zakazane trzodom należącym do osób świeckich). Dzwoneczki umieszczane w uszach świń służyły do ich rozpoznawania⁶.

Zamek na drugim planie, z prawej strony kompozycji, może być aluzją do bogactw porzuconych przez świętego pustelnika w młodości dla Chrystusa, lecz równocześnie stanowi pochodzący z biblijnej Księgi Psalmów (31,3–4; 91,2) symbol oparcia w Bogu. Pośród ataków mocy piekielnych pustelnik znajduje ucieczkę i pomoc przede wszystkim w wyobrażeniu Ukrzyżowanego Chrystusa i w Biblii, którą trzyma w ręce (Księga jest zamknięta, otwarta uważana bywała bowiem za symbol duchowej pokusy indywidualnej lektury i interpretacji Pisma Świętego, uznawanej przez Kościół katolicki za niebezpieczną). Centralne usytuowanie dziwaczного starego drzewa kieruje uwagę na umieszczony na jego tle krucyfiks.

Obraz warszawski przypisany był pierwotnie Lucasowi Corneliszonowi de Kockowi, jednemu z synów malarza lejdejskiego Cornelisa Engelbrechtsza⁷. Michał Walicki argumentował swą atrybucję stylistycznymi pokrewieństwami z malowidłem o analogicznej tematyce z dawnych zbiorów Nicolaesa Beetsa⁸. W 1955 roku Jan Białostocki opublikował warszawskie *Kuszenie* jako dzieło Jana Wellensa de Cocka, malarza z Antwerpii⁹. Z tym artystą obraz połączył również Gerd Unverfehrt w 1980 roku¹⁰.

Jan Wellens de Cock jest jednak postacią enigmatyczną i kontrowersyjną, a na jej tożsamość składa się prawdopodobnie więcej niż jedna osoba. Z antwerpskich archiwów cechowych i miejskich znamy zaledwie garść faktów: mistrz Jan Wellens de Cock dwukrotnie rejestrował uczniów – w 1506 niejakiego Loduwijcka, w 1516 – Wouter Keya. W latach 1507–1508 otrzymał wynagrodzenie za wykonanie malowidła ściennego w katedrze antwerpskiej. W 1520 roku piastował godność dziekana cechu świętego Łukasza wspólnie z Joosem van Cleve. Żoną Jana była Clara van Beeringen poślubiona przez niego 6 sierpnia 1502 roku. Miał z nią czworo dzieci,

⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, 1^{re} partie (A–F), Presses universitaires de France, Paris 1958, s. 104–105; Maria Peisert, *Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada* [w:] *Język a Kultura*, t. 15, *Opozycja homo–animal w języku i kulturze*, red. Anna Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 153–154. *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2530.

⁷ Juliusz Starzyński, Michał Walicki, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, s. 69–70, kat. nr 111, *Tablice*, s. 68, il. 111; olej, deska dębowa, 45 × 57 cm, nr inw. 126215 MNW (nowy nr inw. M.Ob.2704 MNW).

⁸ Nicolaes Beets, *Zestiende-eeuwsche Kunstenars. IV. Lucas Corneliszoon de Kock. Exeat Jan Wellens de Cock*, „Oud Holland” 1936, 53, s. 61–62, il. 52.

⁹ J. Białostocki, M. Walicki, op. cit., s. 487–488, kat. nr 135.

¹⁰ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 270, pod kat. nr 75, jako „oddziaływanie Jana Wellensa de Cocka”.

w tym dwóch synów: Matthijsa (ur. 1510), późniejszego malarza krajobrazów, i Hieronymusa (ur. 1518), słynnego rytownika, właściciela oficyny wydawniczej Aux Quatre Vents. Owa Clara w dokumentach z dnia 19 stycznia 1527 roku wzmiankowana jest jako małżonka pejzażysty, Fransa Vermeera. Wdową musiała zatem zostać pomiędzy rokiem 1520 a tą ostatnią datą. Według księgi rachunkowej bractwa Onze-Lieve-Vrouwe-Lof Jan Wellens de Cock miał umrzeć w 1521 roku, według współczesnego badacza, Waltera S. Gibsona stało się to krótko przed rokiem 1527¹¹. Jedynie hipotetycznie Jan Wellens de Cock mógł być tożsamy z niejakim Janem van Leyenem (Leydenem?), który został mistrzem cechu świętego Łukasza w Antwerpii w 1503 roku (zatem rejestracja pierwszego ucznia byłaby możliwa w 1506). Ewentualne lejdejskie pochodzenie artysty usprawiedliwiałoby wpływy Cornelisa Engelbrechtsza, na jakie zwrócił już uwagę Michał Walicki w katalogu z 1938 roku¹².

Jako pierwszy próbę skompletowania *œuvre* de Cocka podjął Max J. Friedländer, wychodząc od obrazu ukazującego *Pejzaż ze świętym Krzysztofem* z prywatnej kolekcji Friedricha von Bissinga (obecnie w prywatnej kolekcji w Londynie). Na rycinie wykonanej według tego malowidła widnieje inskrypcja – *Pictum / J. Kock*, która dała badaczowi asumpt do utożsamienia autora obrazu z notowanym w antwerpskich archiwach Janem Wellensem de Cockiem¹³. W grupie dzieł przypisanych przez Friedländera de Cockowi znalazły się ponadto m.in.: *Święty Antoni i święty Paweł z Teb na pustyni* z kolekcji książąt Liechtensteinu w Wiedniu (nr inw. 710; replika w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. M.Ob.820 MNW), mały tryptyk *Ukrzyżowania* w Rijksmuseum w Amsterdamie (nr inw. A1598), na którego rewersach znajdują się sceny z przedstawieniem świętego Krzysztofa atakowanego przez demony oraz jedyne datowane dzieło – słynny drzeworyt z *Kuszeniem świętego Antoniego* z 1522 roku. Praca Friedländera zapoczątkowała długą dyskusję zwolenników i przeciwników tych atrybucji. Przeciwnicy wskazywali na lejdejskich: Lucasa Corneliszona de Kocka lub innego syna Engelbrechtsza – Cornelisa Corneliszona Kunsta¹⁴. Dzieła pracowni Engelbrechtsza w zasadzie wykazują bliskie pokrewieństwa z pracami tzw. antwerpskich manierystów, a w wypadku Jana de Cocka często sugerowano związek z Engelbrechtszem – rodzinny lub zawodowy, czyli ewentualnego terminowania w jego lejdejskim warsztacie¹⁵. Właśnie ta relacja – łączenia malarskich

¹¹ Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, Sound & Vision Interactive Rotterdam, Rotterdam 1998, s. 115 i nn., Appendix I, s. 259, autor przyznaje jednak, że w archiwach istnieje wiele homonimów nazwiska Cock; Walter S. Gibson, *The Paintings of Cornelis Engelbrechtsz.*, Garland, New York 1977, s. 165–207.

¹² J. Starzyński, M. Walicki, op. cit.

¹³ Max J. Friedländer, *Jan Wellens de Cock*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1918, s. 67–74. Neue Folge, 29; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*, comments and notes by Henri Pauwels, cooperation Anne-Marie Hess, trans. by Heinz Norden, A. W. Sijthoff; La Connaissance, Leyden–Brussels 1974, s. 37–43.

¹⁴ Przeciwnikami koncepcji Friedländera byli przede wszystkim Nicolaes Beets (1936) i Godefridus J. Hoogewerff (1939). Debata ta nie jest tu istotna, ukazuje jedynie ogromne trudności z identyfikacją artysty, w którego twórczości przeplatają się cechy manieryzmu antwerpskiego i lejdejskiego. Dla podsumowania i szczegółów owej debaty zob. Saur *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 20, K.G. Saur Verlag, München–Leipzig 1998, s. 70–71 i *Extravagant! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500–1530 / Catalogue*, eds Pieter van der Brink and Maximiliaan P. J. Martens, kat. wyst., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15 października – 31 grudnia 2005, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 21 stycznia – 9 marca 2006, BAI, Schoten, Antwerpen–Maastricht 2005, s. 219–220, kat. nr 93 (Yao-Fen You). Najlepsze, wyczerpujące zestawienie dostępnych archiwalnych informacji biograficznych dotyczących Jana Wellensa de Cocka, również Yao-Fen You w cyt. kat. wyst., s. 224. Najgłębszą analizę wzajemnych wpływów antwerpsko-lejdejskich w twórczości de Cocka, lecz w zgodzie z koncepcją Friedländera, podaje Unverfehrt (G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 173–177).

¹⁵ Yao-Fen You w: *Extravagant!...*, op. cit., s. 220.



il. 2 | fig. 2

Jan Wellens de Cock /
Mistrz J. Kock | Master
J. Kock, *Kuszenie
świętego Antoniego*
| *Temptation of St
Anthony*, ok. | ca. 1526,
Fine Arts Museums
of San Francisco, Palace
of the Legion of Honor,
Mildred Anna Williams
Collection

fot. | photo © „Bulletin du Musée
National de Varsovie”

tradycji Antwerpii i Lejdy – wydaje się ważniejsza niż identyfikacja samego nazwiska artysty. Wychodząc z podobnych przesłanek i opierając się na jedynej, rzeczywistej wskazówce nazwiska w formie, w jakiej widnieje ono na rycinie *Pejzaż ze świętym Krzysztofem* (*Pictum / J. Kock*), Jan Piet Filedt Kok przyjął ostatnio dla tego artysty miano „Mistrza J. Kocka”¹⁶. Pozwala to na rozwiązanie problemu „przedwczesnej” śmierci Jana de Cocka, której data 1521 stanowiła zawsze przeszkodę dla wiarygodnej atrybucji drzeworytu datowanego na 1522. Jako *œuvre* tego malarza Filedt Kok przyjmuje mniej więcej ten sam zespół obrazów, który został wyodrębniony przez Friedländera, ale też podejmuje próbę włączenia do tej grupy prac Mistrza Wiedeńskiego Oplakiwania i Mistrza Niesienia Krzyża z Douai. Autor uważa, że wpływ artystów lejdejskich z kręgu Engelbrechtsza widoczny jest w późniejszych dziełach Mistrza J. Kocka, konkluduje zatem, że artysta po okresie zamieszkiwania w Antwerpii – gdzie najpewniej powstała malowana wersja *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* oraz drzeworyt z 1522 roku – przeprowadził się do Lejdy około 1525 roku. Kolejność miejsc zamieszkania i pracy została zatem odwrócona w stosunku do wcześniejszych sugestii związanych z postacią Jana van Leyena.

W każdym razie *œuvre* tego spornego artysty zgromadzone wyłącznie na podstawie atrybucji, łączy elementy sztuki zarówno północno- jak i południowoniderlandzkiej. Obok stylistycznego pokrewieństwa z mistrzami lejdejskimi (w warszawskim *Kuszeniu* podobieństwo

¹⁶ Jan Piet Filedt Kok, *Leiden en Antwerpen omstreeks 1520. De ontmoeting met Albrecht Dürer en de introductie van het landschap* [w:] *Lucas van Leyden en de Renaissance*, ed. Christiaan Vogelaar et al., kat. wyst., Museum De Lakenhal, Leiden, 20 marca – 26 czerwca 2011, Ludion, Antwerpen 2011, s. 103–119, zwł. s. 108–109 i s. 225, kat. nr 20.

kusicielki do ujętej z profilu kobiety w rycinie Lucasa van Leydena z 1509 r., zob. B. 117), artysta ten często stosował fantastyczne motywy zapożyczone z twórczości Boscha, co czyni zeń jednego z najwcześniejszych naśladowców tego mistrza. W ekspresyjnych gestach postaci de Cocka / Mistrza J. Kocka widoczny jest wpływ antwerpskich manierystów, zaś jego tła krajobrazowe zawdzięczają wiele dziełom Patinira, uznanego za twórcę nowożytnego pejzażu. To właśnie przede wszystkim krajobrazy tego artysty – bardziej intymne niż Patinirowskie, wyrafinowane kompozycyjnie i o intrygującej atmosferze – będą głównym tematem niniejszego eseju.

Jak dotąd większość badaczy pozostawała wierna koncepcji i atrybucji Friedländera, określając artystę nazwiskiem Jana Wellensa de Cocka. Niezależnie od tego, jak ostatecznie nazwiemy autora, dzieła pierwotnie zgrupowane przez tego badacza ukazują szereg wspólnych cech stylistycznych i motywów, wśród których najbardziej charakterystyczne jest wyobrażenie dziwnego węzlastego drzewa o nagich lub pokrytych listowiem konarach, zawsze uciętych przez górną krawędź obrazu. Często powracają też patinirowskie skały, warowne zamki, smugi dymów i pożogi z odcinającymi się na ich tle kształtami demonów przypominającymi nietoperze, sznury czarnych ptaków na tle chmur oraz boschowskie monstra. Wspólny jest sposób malowania kopulastych koron drzew i impastowe kształtowanie listowia, którego gęstość i wolumen artysta wydobywa bielą.

Wszystkie te elementy odnajdujemy w obrazie warszawskim, który wykazuje bliski związek formalny z drzeworytem z 1522 roku przypisywanym Janowi Wellensowi de Cockowi, pomimo – jak już wspomniano – wcześniejszej o rok daty jego śmierci, obecnie zaś Mistrzowi J. Kockowi (il. 2). W obydwu wypadkach mamy do czynienia z kompozycją horyzontalną, a tłumne sceny mają za tło harmonijny krajobraz z charakterystycznie wysoko umieszczonym horyzontem. W obrazie warszawskim pejzaż utrzymany jest w bogatej tonacji zieleni i błękitów. Motywy wspólne porównywanym dzieł, takie jak poskręcane pnie drzew, daszek chatki pustelnika, zamki z romańskimi biforiami, typ pięknej kusicielki i demonicznych stworów, mają taki sam charakter. Dekoracyjne szczegóły i miękka kreska rysunku drzeworytu zdradzają rękę malarza. Badacze nie mają wątpliwości, że drzeworyt jest dziełem artysty zwanego Janem Wellensem de Cockiem lub Mistrzem J. Kockiem. Potwierdzać to może widoczna przy lewej krawędzi ryciny scena spotkania świętego Antoniego ze świętym Pawłem z Teb, która powtarza się w obrazie z kolekcji książąt Liechtensteinu. Wydaje się również, że autorem drzeworytu i obrazu warszawskiego jest ta sama osoba i że obie prace powstały w niedługim odstępie czasu.

W zbiorach Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of the Legion of Honor znajduje się wariant warszawskiego *Kuszenia* różniący się jedynie bardziej zwięzłą strukturą i bliższym punktem widzenia, pejzażem o charakterze bardziej górzystym i nieco innym doбором boschowskich monstrów na pierwszym planie (il. 3). Kompozycja obrazu warszawskiego rozszerzona została po obu bokach, co pozwoliło artyście na umieszczenie tam większej liczby demonicznych stworów. Po jej lewej stronie jest to beznogi potworek w hełmie i z proporcem wojennym, po prawej karłowata postać podążająca tuż za kusicielką. W prostej linii ponad karłem widoczna jest ponadto łódka z dwoma demonicznymi pasażerami, z których jeden ujęty został w niedwuznacznej pozie, gdy wypróżnia się za burtę. Obraz z San Francisco przypisany jest także Janowi Wellensowi de Cockowi i datowany około roku 1526¹⁷. Unverfehrt miał pewne zastrzeżenia do tej atrybucji. Uważał on autorstwo de Cocka za możliwe z powodu

¹⁷ Obraz został opublikowany po raz pierwszy w *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, kat. wyst. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 września – 24 listopada 1963, Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1963, s. 82, kat. nr 72 (I. de Ramaix), *Illustrations*, il. 40; deska dębowa, 48,6 × 61,6 cm, nr inw. 1960.22.



il. 3 | fig. 3

Jan Wellens de Cock /
Mistrz J. Kock | Master
J. Kock, *Kuszenie
świętego Antoniego*
| *Temptation of
St Anthony*, 1522,
© Rijksmuseum,
Amsterdam

wysokiej jakości artystycznej i szczególnego sposobu kształtowania fałd materii bez ostrych zgięć, ale nie do końca przekonujące ze względu na lżejsze i „rozbawione” formy demonów¹⁸. W katalogu umieścił obraz kalifornijski (i warszawski) w podrozdziale *Wirkung des Jan de Cock* [Oddziaływanie Jana de Cocka]. Wersję warszawską Unverfehrt określił jako „bardziej dosadną” (*derbere Fassung*)¹⁹. Znał ją jednak tylko z przedwojennej fotografii, w czasie owej publikacji obraz bowiem nie został jeszcze ujawniony. Nie jest to bynajmniej wersja gorsza. O indywidualnym podejściu artysty świadczy bardzo swobodny rysunek przygotowawczy, widoczny miejscami gołym okiem, którym przy ostatecznym opracowaniu kompozycji nie posługiwał się zbyt rygorystycznie – widoczne są odstępstwa od pierwotnego zamysłu²⁰. Dosadność dotyczy tu zapewne bardziej groteskowych form i rubasznych zachowań demonicznych monstrów.

¹⁸ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 181: „Als Werk des Jan de Cock möglich, was die hohe Qualität der Malerei und die weich fließenden, kaum gebrochenen Gewandfalten anbelangt [...]”; a dalej przyp. 661a: „Die Umriss sind bei Jan de Cock durchgehend geschlossener, die Dämonen, hier von luftiger, verspielter Form, kompakter und schwerer”.

¹⁹ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 270, kat. nr 75, il. 128.

²⁰ Informacje technologiczne pochodzą od konserwatora Muzeum Narodowego w Warszawie – dr Elżbiety Pileckiej-Pietrusińskiej (Pracownia Konserwacji Sztuki Nowożytnej na Podłożu Drewnianym), która przeprowadziła konserwację obrazu.

Największą zasługą de Cocka / Mistrza J. Kocka – tego zagadkowego a bardzo interesującego artysty, było bez wątpienia przyczynienie się do niezwyklego rozwoju malarstwa pejzażowego. Friedländer uznał twórczość de Cocka za zapowiedź krajobrazów Pietera Bruegla²¹. Zapoczątkował on bowiem w swych dziełach użycie formatu leżącego prostokąta dającego większe możliwości panoramicznego ujęcia przyrody i oddania głębi perspektywicznej. Sztafaż figuralny łączył się ściśle z pejzażem – artysta traktował żywe i nieożywione formy przyrody jako jedność²². Przykładem takiej wizji krajobrazu był przełomowy drzeworyt z 1522 roku. Filedt Kok przypisuje Mistrzowi J. Kockowi pierwowzór jeszcze innego drzeworytu, sytuując go w okresie antwerpskim, około 1525 roku. *Pejzaż ze świętym Janem na Patmos*, chociaż wykonany twardszą kreską innego rytownika, prezentuje bogatszą panoramę krajobrazu niż drzeworyt z roku 1522²³. Głębia ukazanej przestrzeni z wysokim horyzontem, typy budowli i potężnych drzew z charakterystycznym listowiem, potworkowata postać diabła, który usiłuje ukraść kałamarz świętemu Janowi, należą bezsprzecznie do repertuaru mistrza. Mówiąc o rozwoju malarstwa krajobrazowego w środowisku antwerpskim, szczególnie w kontekście grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka, nie można też pominąć rysunku ze szkicownika berlińskiego, na który niegdyś zwrócił uwagę Julius Held²⁴. Przedstawia on *Drogę na Kalwarię* z ukazanym na tle panoramy Jerozolimy pochodem bardzo licznych drobnych postaci. Charakterystyczne budowle zamków i wież bramnych owego datowanego na około 1535 roku szkicu odnaleźć można w obrazach łączonych z de Cockiem / Mistrzem J. Kockiem: w tle sceny Ukrzyżowania w małym tryptyku amsterdamskim oraz w obu wersjach *Kuszenia...*²⁵. Ponieważ w tym samym szkicowniku znajduje się rysunek powtarzający partię architektoniczną z *Drogi na Kalwarię*, sądzi się, iż te i podobne rysunki miały służyć jako modele we wczesnoszesnastowiecznych warsztatach antwerpskich²⁶. Jednak, jak podkreślił to już Held, pierwowzór *Drogi na Kalwarię* musiał być bliski rozwiązaniom stosowanym przez mistrza. Nie tylko elementy architektury, ale też ogólna atmosfera przedstawienia, tłum postaci poruszających się z prawej ku lewej, motyw małpokształtnej postaci siedzącej na drzewie oraz miękkie sposoby kształtowania listowia znane są z drzeworytu z 1522 roku. Koń w lewej partii rysunku powtarza natomiast pozę rumaka świętego Krzysztofa z rewersów tryptyku amsterdamskiego.

Rysunek ten świadczy o wielkiej popularności rozwiązań artystycznych interesującego nas artysty w Antwerpii w latach trzydziestych a może i czterdziestych XVI wieku. Idąc tropem powyższych rozważań można by odważyć się na włączenie do *œuvre* antwerpskiej grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka kolejnego niezmiernie ciekawego dzieła, jakim jest *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* ze zbiorów Ermitażu²⁷ (il. 4). Tam również ważna rola przypada boschowskiemu monstrowi i atakom sił nieczystych. Oglądając ten obraz, ma się wrażenie bliskiej

²¹ M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, op. cit., s. 39: „As an observer of the living powers of nature, picturesquely rooted and tangled, this master stands head and shoulders above his generation. Like Patenier, he chose Bosch as his point of departure, but then followed the road that led to Pieter Bruegel”.

²² G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 178, 182.

²³ Lucas van Leyden *en de Renaissance*, op. cit., s. 224–225, kat. nr 19.b.

²⁴ Julius Held, *Notizen zu einem niederländischen Skizzenbuch in Berlin*, „Oud Holland” 1933, 50, s. 280 i s. 274–275, il. 1. Chodzi o szkicownik 79C 2 z Kupferstichkabinett w Berlinie.

²⁵ Jan Piet Filedt Kok zwraca uwagę, że charakterystyczna brama występuje również w *Dźwiganiu krzyża* Herriego met de Blesa z ok. 1535 r. z Princeton w: *Lucas van Leyden en de Renaissance*, op. cit., s. 228, przyp. 4.

²⁶ Ibidem, s. 229, kat. nr 24.

²⁷ Nikolaj Nikolaewič Nikulin, *Niderlandskaā živopis XV–XVI veka*, kat. zbiorów, Iskusstvo, Moskwa 1989, kat. nr 69; deska, 71 × 98,5 cm, nr inw. GE 4780.



il. 4 | fig. 4

Tu przypisany grupie Jana Wellensa de Cocka / Mistrza J. Kocka | Here attributed to the group of Jan Wellens de Cock / Master J. Kock, *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* | *Landscape with the Legend of St Christopher*, lata 30. XVI w. (?) | 1530s (?), Państwowe Muzeum Ermitażu | The State Hermitage Museum, St Petersburg, © The State Hermitage Museum

fot. | photo Vladimir Terebenin, Leonard Khelifets, Yuri Molodkovets

znajomości, wręcz familiarności, którą można odnaleźć w sposobie malowania, w konstrukcji kompozycji, przede wszystkim jego partii pejzażowej, w poszczególnych motywach, wreszcie w kolorystyce – bliskiej zwłaszcza warszawskiej wersji *Kuszenia*.

Malowidło przedstawia na pierwszym planie po lewej stronie świętego Krzysztofa niosącego w rękach ziemski glob, na którym usadowione jest Dzieciątko Jezus. Święty, widoczny w półpostaci, dotarł właśnie do brzegu, pokonawszy jakąś niewiarygodną przeprawę przez szeroką rzekę, rojącą się od mnóstwa fantastycznych, na ogół człekokształtnych stworów i pływających urządzeń: łodzi i piekielno-wojennej maszyny zwieńczonej chełmem i zionącej ogniem. W miejscu, w którym święty Krzysztof osiągnął brzeg rośnie stare wydrążone wewnętrznie drzewo, służące za schronienie trzem postaciom skupionym przy stole w nikielnym świetle świecy. W górze pośród konarów siedzi zakapturzony mnich i – jedną ręką przytrzymując się gałęzi – pochyla się do przodu, by oświecić drogę świętemu Krzysztofowi latarnią trzymaną w drugiej dłoni. Konary drzewa ucięte są typowo górną krawędzią obrazu. Widzimy pośród nich charakterystyczny gliniany dzbanek i dominującą na tle nieba w samym centrum, odciętą głowę mężczyzny z nożem wbitym głęboko w ciemność, zawieszoną na suchej gałęzi za długie poskręcane włosy. W głębi na długim drągu, kolejne budzące grozę detale: wisielec, noga i łysa

głowa zatknięta na jego końcu. Z prawej strony, w gęstym i ciemnym dymie pożogi unoszą się demony o formach owadzych i człekokształtnych. Lustro wody sięga po wysoki horyzont, po prawej stronie w dali łagodne plany wzgórz przechodzą w pionowo piętrzące się formacje skalne. Sam krajobraz wraz z pierwszoplanowym drzewem oraz wielością drobnych postaci na przeciwległym brzegu jest analogiczny do *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* z dawnej kolekcji Bissinga – owego podstawowego dzieła, wokół którego Friedländer zgrupował *œuvre de Cocka*. Tyle że tym razem rozległe przestrzenie zostały zaludnione niepokojącymi stworzeniami i makabrycznymi motywami.

Co mogłoby być źródłem takiego wyobrażenia świętego Krzysztofa, które poprzez repertuar diabelskich stworzeń bliskie jest scenom *Kuszenia świętego Antoniego*? Inaczej niż w przypadku tego anachorety, o życiu świętego Krzysztofa brak jest pewnych wiadomości. Dawna tradycja utrzymuje, że pochodził z Małej Azji, z prowincji rzymskiej Licji, i tam poniósł śmierć męczeńską za panowania cesarza Decjusza około 250 roku (zatem w okresie narodzin świętego Antoniego Opata). Na podstawie greckiej formy jego imienia Christophoros, czyli „niosący Chrystusa”, średniowiecze stworzyło barwną legendę, spopularyzowaną również przez Jakuba z Voragine w *Złotej legendzie*. Pierwotne imię świętego Krzysztofa brzmiało Reprobos, czyli Odrażający, ponieważ był olbrzymem o głowie podobnej do psa. Człowiek ten wyróżniał się niezwykłą siłą, i dlatego postanowił oddać swe usługi w służbę najpotężniejszemu panu na ziemi: najpierw królowi swojej krainy. Przekonawszy się, że król bardzo boi się szatana, wstąpił w jego służbę. Pewnego dnia spostrzegł jednak, że szatan boi się imienia Chrystusa, więc postanowił służyć Zbawicielowi. Dzięki poznaniu nauki Chrystusa i przyjęciu chrztu, uzyskał ludzki wygląd. Za pokutę i jako zadośćuczynienie za służbę szatanowi, postanowił zamieszkać nad Jordanem, w miejscu, gdzie woda była płytsza, by przenosić na swoich potężnych barkach pielgrzymów idących ze Wschodu do Ziemi Świętej. Pewnej nocy usłyszał głos dziecka, które prosiło go o przeniesienie na drugi brzeg. Kiedy wziął je na ramiona, poczuł ogromny ciężar, grożący upadkiem pośród fal. „Jam jest Jezus, twój Zbawiciel. Dźwigając Mnie, dźwigasz cały świat” – powiedziało wówczas świętemu Krzysztofowi. Do tych słów w obrazie petersburskim nawiązuje kryształowy glob zwieńczony krzyżem, na którym siedzi Dzieciątko. Jezus przepowiedział też świętemu rychłą śmierć męczeńską, którą tu symbolizuje ścięta głowa wieńcząca przedstawienie. Motyw mnicha oświeclającego drogę latarnią pochodzi z późniejszego od *Złotej legendy* średniowiecznego tekstu niemieckiego. To ów mnich miał udzielić chrztu świętemu Krzysztofowi i czuwał nad trudami pokuty swego podopiecznego.

Historia opisana w *Złotej legendzie* nie zawiera jednakże elementów diabelskiej ikonografii. Narosły one z czasem wokół świętego, który uważany był za najpotężniejszego orędownika przeciw wszelakim nieszczęściom, chorobom i nagłej śmierci, a gwarancję obrony podczas ataków złych mocy zapewniać miało samo spojrzenie na jego wizerunek. Unverfehrt podaje szereg malarskich przykładów ujęcia tematu świętego Krzysztofa niosącego Dzieciątka Jezus pośród diabelskich stworzeń i wykazuje, iż miały one najczęściej charakter apotropaiczno-alegoryczny. Na funkcję apotropaiczną, czyli antidotum przeciw wszelkim złym mocom, bezpośrednio wskazuje inskrypcja na drzeworycie Allarta du Hameela (przed 1509) przedstawiającym świętego dźwigającego Dzieciątka w tłumie niesamowitych, usiłujących przeszkodzić mu postaci. Takie przedstawienia – podobnie jak sam kult świętego – punkt kulminacyjny osiągnęły w pierwszej połowie XVI wieku²⁸. Ogromna popularność świętego, przewyższająca

²⁸ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 187–201.



il. 5 | fig. 5

Fragmety il. 1
i il. 4: klucze ptaków
i górne gałęzie drzew
w obrazach w Warszawie
i w Petersburgu | Details
of fig. 1 and fig. 4: the
strings of birds and
upper branches of trees
in the Warsaw and St
Petersburg paintings

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

nawet kult apostołów, wzbudzała krytykę reformatorów religii. Luteranie podkreślali, że legendę świętego Krzysztofa należy interpretować raczej jako alegorię życia chrześcijanina, który ma nosić Chrystusa w swoim sercu.

Według Unverfehrt malowidła narracyjne z legendą świętego Krzysztofa i motywami demonicznymi powstawały w związku z modą na „diableries”, jakie Bosch i jego naśladowcy spopularyzowali w scenach *Kuszenia świętego Antoniego*²⁹. Mamy tu zatem do czynienia z synkretyzmem i kontaminacją motywów. Unverfehrt słusznie podkreśla, że podczas gdy w temacie Kuszenia element demoniczności skupia się w konkretnym miejscu kontemplacyjnego odosobnienia pustelnika, w przedstawieniach świętego Krzysztofa obejmuje niejako cały świat i dotyczy każdego wiernego, ilustrując powszechność duchowych zagrożeń na drodze życia chrześcijanina³⁰.

Obraz petersburski (pierwotnie określany jako scena *Kuszenia świętego Antoniego*!) uchodzi w zbiorach Ermitażu za dzieło Jana Mandijna. Temu artyście przypisała go w 1940 roku Elena Ŭ. Fechner, która również poprawnie zidentyfikowała jego temat³¹. Autorka przywołuje wprawdzie podobieństwo pejzażu do rycin niderlandzkich, w tym do sygnowanej *Pictum / J. Kock*, ale skupia się przede wszystkim na ikonograficznym nowatorstwie kompozycji, którą uważa za „jedyną w swoim rodzaju”³². Atrybucję Janowi Mandijnowi podejmuje ona, powołując się na podobieństwo motywów i (rzekomo) stylistyki pomiędzy obrazem petersburskim a jedynym sygnowanym dziełem tego artysty w zbiorach Frans Hals Museum w Haarlemie (nr inw.

²⁹ Ibidem, s. 195.

³⁰ Ibidem, s. 198.

³¹ Elena Ŭlevna Fechner, *Dva novyyh opredeleniâ niderlanskikh kartin v sobranii Ermitaža*, „Travaux du Département de l'Art Européen. Musée de l'Hermitage”, vol. 1, Gosudarstvennyj Ermitaż, Leningrad 1940, s. 87–97.

³² Ibidem, s. 90–91.

OS I-543) oraz przypisywanym mu obrazem w Alte Pinakothek w Monachium (nr inw. 960). Unverfehrt, który cytuje jeszcze dwie podobne kompozycje ze świętym Krzysztofem w półpostaci, łączone z nazwiskiem Mandijna: z dawnej kolekcji Birtschanskiego w Paryżu (obecnie w Los Angeles County Museum, nr inw. 59.48) oraz w zbiorach uniwersyteckich w Liège (nr inw. 12006), słusznie odrzuca tę atrybucję. Poza repertuarem diabelskich motywów, stylistycznie obrazy te – każdy co prawda w odmienny sposób – różnią się od sygnowanego dzieła Mandijna. W stosunku zaś do obrazu petersburskiego kompozycje z Los Angeles i z Liège są bardzo uproszczone. Co wszak ciekawe dla naszych rozważań, Unverfehrt zwraca uwagę na pewne podobieństwa wersji z Liège do *Kuszenia świętego Antoniego* z San Francisco³³. Podobieństwa te jednakże ograniczają się wyłącznie do form niektórych demonicznych stworów oraz takich elementów pejzażu, jak skały à la Patinir czy kształt kopulastych koron drzew. Obraz z Liège jest nie tylko uproszczony, ale wręcz prymitywny w stosunku do niezwykle spójnych kompozycji z San Francisco i przede wszystkim z Petersburga, należy go zatem uznać za dużo późniejsze naśladownictwo pochodzące z kręgu artystycznego, któremu Unverfehrt nadał miano grupy Mandijna / Huysa³⁴.

il. 6 | fig. 6

Fragmenty il. 1 i il. 4 ukazujące demony o owadzych formach w dymie pożogi w obrazach w Warszawie (po lewej stronie od drzewa) i w Petersburgu (w prawym górnym narożniku) | Details of fig. 1 and fig. 4 showing clouds of smoke with evil spirits in the Warsaw (to the left from the tree) and of St Petersburg paintings (in the right upper corner)

foto: | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



Jak widać, i Fechner i Unverfehrt w kontekście petersburskiego *Pejzażu z legendą świętego Krzysztofa* wzmiankują obrazy łączone z de Cockiem, nie podejmując jednak konkretnych kroków atrybucyjnych. A przecież poza twórczością tego artysty, czy też jego warsztatu, w drugiej ćwierci XVI wieku nie sposób odnaleźć równie wybitnych cech dojrzałego pejzażu

³³ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 199: „Die Bilder in Leningrad und Lüttich sind in den Sammlungen Jan Mandyn zugeschrieben, doch weder mit dessen Haarlemem Antonius noch mit der Münchener Christophorusdiablerie deckt die Ausführung sich ganz. Man wird mit einer Zuschreibung an die Mandyn-Huys-Gruppe und einer Datierung um 1550 der Wahrheit nahekommen, wobei anzumerken ist, daß die sorgsame Ausführung vor allem der Lütticher Tafel, deren Ausführung an die Antoniusversuchung in San Francisco erinnert und die das früheste Beispiel dieser Komposition sein dürfte, den oft groben Antoniusimitationen überlegen ist”.

³⁴ Od obrazu petersburskiego różni się też wieloma motywami. Jest to przede wszystkim monstrualna głowa, która tu – również z wbitym w czaszkę nożem – stanowi coś w rodzaju wulkanicznego wzgórza z szeroko otwartymi ustami, w których też roją się demoniczne stwory, podczas gdy z czubka głowy unosi się słup ognia. Zob. opracowanie wersji w Liège: Dominique Allart, *La peinture du XV^e et du début du XVI^e siècle dans les collections publiques de Liège*, vol. 6, Université de Liège, Bruxelles 2008, s. 243–244, kat. nr 44. Collection Répertoires. Autor przywołuje jeszcze jedną, nieznana Unverfehrtowi wersję w Museo Civico w Treviso. Obraz w Liège można oglądać w dokumentacji KIK / IRPA [online], [dostęp: 1 czerwca 2011], dostępny w Internecie: <http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=objz&LANGUAGE=2&OPAC_URL=&%250=10064977&LIMIT=50>.

il. 7 | fig. 7

Fragmenty il. 3 (w tle po lewej stronie od drzewa) i il. 4 (w tle po prawej stronie kompozycji): analogiczne warowne zamki na skale w obrazach w San Francisco i w Petersburgu
 I Details of fig. 3 (in the background to the left-hand side of the tree) and fig. 4 (in the background to the right): analogous castles on rocks in the San Francisco and St Petersburg paintings

fot. I photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie



nowożytnego. Krajobraz w obrazie petersburskim, jak i w innych dziełach grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka, nie stanowi jedynie tła dla przedstawionej sceny, lecz wraz z nią tworzy harmonijną całość, która spaja przyrodę oraz postaci ludzkie i fantastyczne. Ponadto flankujące kompozycję stare drzewo z uciętymi przez górną krawędź obrazu konarami i typowym listowiem jest niemal znakiem rozpoznawczym wszystkich obrazów grupy de Cocka. Równie typowe są charakterystyczne klucze małych czarnych ptaków (il. 5). Chmura dymu ze złymi duchami, niczym wzlatujące ćmy, powtarza się i w obu wersjach *Kuszenia* (il. 6) i na rewersie

il. 8 | fig. 8

Fragmenty il. 1 i il. 4: potworki o rozwidlonych niczym włtki wierzbowe kończynach w obrazach w Warszawie (przy księdze świętego Antoniego) i w Petersburgu (siedzący okrakiem na ostrzu piły i pływający z koszem na głowie) I Details of fig. 1 and fig. 4: monsters with limbs like forked willow branches in the Warsaw (near St Anthony's book) and St Petersburg paintings (sitting astride the blade of a saw and swimming with a basket on his head)

fot. I photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie





il. 9 | fig. 9

Fragmenty il. 1 i il. 4: postacie w łódkach w obrazach w Warszawie i w Petersburgu (w obu wypadkach po prawej stronie kompozycji) | Details of fig. 1 and fig. 4: figures in boats in the Warsaw and St Petersburg paintings (both on the right side of the composition)

fot. I photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

małego tryptyku w Rijksmuseum, przedstawiającym inne jeszcze, nietypowe ujęcie świętego Krzysztofa, który jako konny rycerz jedzie przez surowy pejzaż, chroniąc w swych ramionach Dzieciątka. Fragment krajobrazu z wijącą się drogą i górą zwieńczoną zamczyskiem z prawego górnego narożnika obrazu petersburskiego znajduje analogię we fragmencie obrazu z San Francisco, po lewej stronie od drzewa (il. 7). Wreszcie monstra i demony – najwyraźniej pochodzące z „jednej rodziny”. Stwór płynący w wodzie z koszem na głowie oraz ten, który okrakiem siedzi na ostrzu piły stanowiącej oś koła piekielnej maszyny (oraz wiele innych na brzegu wokół brązowego jaja), w obrazie z Petersburga mają kończyny rozgałęzione niczym witki wierzbowe, tak samo jak demon z obrazu warszawskiego, ukazany z lejkiem na głowie i usadowiony pomiędzy świętym Antonim a krzyżem (il. 8). Bardzo podobne są postacie w łódkach, ukazane podczas defekacji (il. 9), w Petersburgu i w Warszawie (w drzeworycie z 1522 r. skulona na daszku demoniczna postać czyni to bezpośrednio na głowę świętego Antoniego). Pokrewne są też żeńskie potwory w fantazyjnych białych czepcach, które oprócz głowy posiadają tylko po jednej parze kończyn (il. 10). W kompozycji petersburskiej są to nogi (rozłożone niedwuznacznie dla karesów towarzyszącego chłopca), w warszawskiej zaś ręce (grające na



il. 10 | fig. 10

Fragmenty il. 1 i il. 4: żeńskie potwory w białych czepcach w obrazach w Warszawie (w centrum przy dolnej krawędzi) i w Petersburgu (ponad ramieniem świętego Krzysztofa) | Details of fig. 1 and fig. 4: female monsters with white caps in the Warsaw (bottom centre) and St Petersburg painting (above St Christopher's arm)

fot. I photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

mandolinie). Motyw uciętej nogi powtarza się w obrazach z Petersburga i z San Francisco (w tym ostatnim dodatkowo przebitej strzałą).

Bardzo ważnym czynnikiem w kompozycjach de Cocka / Mistrza J. Kocka jest – znany już z drzeworytu z 1522 roku – wyraźny ruch od prawej ku lewej, który w obu wersjach *Kuszenia* podkreślony został profilowym ujęciem kusicielki oraz dodatkowo w obrazie warszawskim – kierunkiem płynącej łodzi. Nie zauważa się go w żadnym ze współczesnych lub późniejszych „diabelskich” naśladownictw grupy Mandijna / Huysa. A właśnie owo wyobrażenie ruchu, na równi z niezwykle harmonijną i dojrzałą wizją krajobrazu można by uznać za decydujący argument za włączeniem petersburskiego *Pejzażu z legendą świętego Krzysztofa* do *œuvre* antwerpskiej grupy mistrza, pomimo opinii wcześniejszych autorytetów – Fechner i Unverfehrt. Ten ostatni, zajmując się głównie ikonografią boschowską, zdaje się ignorować rolę pejzażu w interesujących nas dziełach, lecz jego wypowiedzi w paru przypadkach *nolens volens* popierają naszą koncepcję. Uznając mianowicie, że to drzeworyt z 1522 roku wytyczył przyszły typ kompozycyjny obrazów grupy Mandijna / Huysa, Unverfehrt twierdzi, że jednak, z wyjątkiem obrazu z San Francisco (a zatem i z Warszawy), żadne dzieło pokrewne pod względem kompozycyjnym i ikonograficznym nie wykazuje głębszego stylistycznego wpływu de Cocka³⁵. Zgadzając się z tą opinią, należy jednak zaznaczyć, że nie dotyczy ona obrazu z Ermitażu, a przedstawiona analiza miała za zadanie ukazać stylistyczne pokrewieństwa petersburskiego dzieła z obu wersjami *Kuszenia* z San Francisco i z Warszawy oraz udowodnić związki z analogicznym kształtowaniem przestrzeni w *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* z dawnej kolekcji Bissinga. Petersburski *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* powstał niewątpliwie w Antwerpii w bliskim kręgu de Cocka / Mistrza J. Kocka. Jednak ze względu na dużo większe wymiary, różniące go od małych krajobrazów z pustelnikami, które Filedt Kok uznał za podstawowe prace Mistrza J. Kocka z okresu antwerpskiego, nie można wykluczyć, że – podobnie jak rysunek z berlińskiego szkicownika – obraz petersburski powstał w latach trzydziestych XVI wieku. Bardziej uzasadnione wydaje się zatem określenie jego autorstwa jako dzieła antwerpskiej grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka.

Autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania dr. Włodimirowi Matwiejewowi, zastępcy dyrektora oraz Pani Oldze Nowosielcewej, kierownikowi Działu Praw i Reprodukcji Państwowego Muzeum Ermitażu za bezpłatne udzielenie prawa do fotografii i reprodukcji. Szczególne wyrazy wdzięczności za miłe, przyjacielskie przyjęcie w Ermitażu w maju 2010 roku oraz za wszelką pomoc należą się kolegom z CODART-u – Irinie Sokołowej i Nikołajowi Żyelowowi.

³⁵ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 180–181.