

***Siedem uczynków miłosierdzia Pietera Aertsena. Dobroczynność i zbawienie w dobie reformacji*¹**

„W rzeczy samej, ze względu na naszych bliźnich winniśmy pragnąć, aby nadszedł taki czas, kiedy to żaden człowiek nie będzie już potrzebował niczego z mienia innych; jednakże ze względu na siebie samych winniśmy żywić nadzieję, że zawsze będziemy mieli okazję do wyciągnięcia ogromnej korzyści dla siebie, zapewniając sobie wieczyste łaski w zamian za rzeczy zależne od zmiennych kolei i kaprysów losu”². To zdanie o ubóstwie, napisane przez Juana Luisa Vivesa – hiszpańsko-niderlandzkiego humanistę, teologa i pedagoga osiadłego w Brugii – trafnie podsumowuje XVI-wieczne dylematy wokół uczynków miłosierdzia: z jednej strony zarówno humaniści, jak i regenci miast czy instytucji komunalnych uznawali konieczność walki z biedą na drodze reformy systemu pomocy społecznej, z drugiej zaś status quo był w zasadzie dla nich korzystny, skoro dawał bogatym okazję do zadośćuczynienia za swoje grzechy przez udzielenie jałmużny. Dylemat ten wynika z różnicy punktów widzenia dwóch stron: otrzymujących i obdarowujących. Do tych drugich zaliczały się nie tylko osoby wrzucające monety do puszek jałmużniczej lub żebraczej miski, lecz także członkowie kolegialnych instytucji dobroczynnych. Taką była amsterdamska *Tafel van den Huisarmen* – Rada Ubogich Domostw, znana również pod nazwą *Huiszittenmeesters*, kolegium Zarządców (Ubogich) Mieszkańców Domów (dosł. ‘siedzących w domach, osiadłych’). Była ona odpowiedzialna za wsparcie tych ubogich, którzy mieli dach nad głową, lecz nie byli w stanie utrzymać swych rodzin. Najprawdopodobniej ta właśnie instytucja zamówiła u Pietera Aertsena jego ostatni, jak się miało okazać, obraz – *Siedem uczynków miłosierdzia* (il. 1), dziś w zbiorach MNW³.

¹ Krótszą wersję tego artykułu prezentowałam na konferencji Sixteenth Century Society w Milwaukee w październiku 2017. W wersji rozszerzonej do celów publikacji w „Roczniku” uwzględniłam sugestie bibliograficzne Antoniego Ziembę, któremu składam również podziękowanie za pomoc w przekładach cytowanych tekstów źródłowych. Serdecznie dziękuję Piotrowi Borusowskiemu za pomoc w pracy nad tym artykułem.

² Juan Luis Vives, *On Assistance to the Poor*, transl. Alice Tobriner, Toronto–Buffalo–London 1999, s. 49–50. Pierwsze wydanie traktatu – zob. Ioannis Lodovici Vivis Valentini, *De subventionē pauperum sive de humanis necessitatibus*, Brugae 1526; *editio princeps* [nlb.], cytaty według 2. wyd., Leiden 1532 [przeł. Karolina Koriat i Antoni Ziembka].

³ Na temat proveniencji obrazu – zob. Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, Warsaw 2016, vol. 1, s. 20–21, kat. nr 4. Sprzedaż *Siedmiu uczynków miłosierdzia* na aukcjach w Amsterdamie w 1716 i 1734 jest wzmiankowana w tymże katalogu; wspomina o nich również Nicolaas de Roever w katalogu znanych prac Aertsena. Notatka do aukcji z 6 maja 1716 określa obraz jako *seer konstig* ('bardzo kunsztowny') i podaje cenę – 48 guldenów. Wartość dzieła znacznie spadła w ciągu następnych dwóch dekad – w 1734 sprzedano je za jedyne 10 guldenów – zob. Nicolaas de Roever, *Pieter Aertsz: gezegd Lange Pier, Vermaard Schilder*, „Oud Holland” 1889, 7, s. 22. Choć zamówienie obrazu przez *Huiszittenmeesters* jest wysoce

Temat obrazu został jasno określony poprzez odniesienie do Ewangelii w inskrypcji ponad arkadą po prawej stronie: MAT XXV (il. 2). Jednakże jego kompozycja, oparta na wzornikach architektonicznych Sebastiana Serlia, jest złożona i zaskakująca – Aertsen stwarza fikcyjną scenerię miejską, w której wytycza przemyślaną sekwencję wydarzeń jako szlak uczynków wiodących do zbawienia.

W niniejszym artykule omawiam trzy motywy kluczowe dla zrozumienia *Siedmiu uczynków miłosierdzia* Aertsena. Po pierwsze analizuję ten obraz w kontekście XVI-wiecznych dyskursów o dobroczynności i prób zreformowania systemu pomocy ubogim. Po drugie łączę go z protestancką dysputą o obrazach oraz rozruchami obrazoburczymi z 1566 roku, kiedy to zniszczonych zostało wiele retabulów ołtarzowych samego Aertsena. Wreszcie, po trzecie, rozważam ukryte znaczenie zastosowania serliańskiej architektury. Stawiam tezę, że taka sceneria obrazu służy jako narzędzie kompozycyjne, umożliwiające skonstruowanie przekonującej argumentacji o roli dobroczynności, niezbędnej dla zbawienia, a zarazem stanowi wizualną odpowiedź na ówczesny ikonoklazm. Analiza tych trzech wątków prowadzi mnie do interpretacji warszawskiego obrazu jako dzieła ikonograficznie i kompozycyjnie nowatorskiego, w warstwie teologicznej zaś konwencjonalnego.

Przemiany w działalności dobroczynnej w XVI-wiecznych Niderlandach

Obraz oznaczony jest znakiem trójkębu – gmerkiem artysty umieszczonym na białej koszuli trzymanej przez mężczyznę w centrum kompozycji (il. 3)⁴ – i opatrzony datą 1575 29 ME (29 maja 1575) na kartuszu nad rustykowaną dorycką bramą po lewej stronie (il. 4)⁵. Został

prawdopodobnie, Hans Buijs zasugerował również możliwość utożsamienia go z anonimowym *1 stuck van de 7 wercken van barmhertichs[heden]* ('1 obiekt [obraz] z 7 uczynkami miłosierdzia') należącym w 1612 do kolekcji Claesa Rauwaerta, syna słynnego kolekcjonera przyjaźniącego się z Pieterem Aertsenem, Jacoba Rauwaerta – zob. Jan Piet Filedt Kok, Willy Halsema-Kubes, Wouter Kloek, *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, kat. wyst., Rijkmuseum, Amsterdam, 1986, 's-Gravenhage 1986, s. 408, kat. nr 298. Więcej na temat kolekcji Jacoba Rauwaerta – zob. Marion Boers, *De Noord-Nederlandse kunsthandel in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2012, s. 77-78. Zapis inwentarzowy – zob. Gemeentearchief Amsterdam, WK 5073/944. Obraz został sprzedany B. van Somerenowi za 505 guldenów 28 sierpnia 1612. Zob. też: *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories*, Inv. Lot 605.0154 [online], <<http://research.frick.org/montiasart/recordlist.php>>, [dostęp: 20 czerwca 2017]; oraz Abraham Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*, [8 tomów], Bd. 5, Haag 1918, s. 1740. Jeśli jest to rzeczywiście ten sam obraz, to został on prawdopodobnie kupiony przez Rauwaerta od *Huiszittenmeesters* – nie ma dowodów na to, by obraz został bezpośrednio zamówiony przez tę rodzinę – a ponadto, jak piszę dalej w niniejszym artykule, *Uczynki miłosierdzia* były typowym tematem wybieranym przez instytucje dobroczynne, a nie przez osoby prywatne. Niestety, w dokumentach *Huiszittenmeesters* również nie ma żadnego zapisu dotyczącego obrazu Aertsena – ani jego zamówienia, ani sprzedaży. Może to jednak wynikać z dwóch powodów: niekompletności archiwum i/lub faktu, że dokumenty dotyczyły głównie darowizn na rzecz organizacji – zob. *Archief van het Nieuwezijds en het Oudezijds Huiszittenhuis en van de Regenten over de Huiszittende Stadsarmen* [online], <<https://archief.amsterdam/inventarissen/overzicht/349.nl.html>>, [dostęp: 10 czerwca 2017]. Istnieje jeszcze jedna XVIII-wieczna wzmianka o dziele przedstawiającym siedem uczynków miłosierdzia autorstwa Aertsena, której naukowcy do tej pory zdawali się nie zauważać. W dokumencie z wyceną obrazów należących do wdowy Joan van Waveren, przygotowanym w 1716, notariusz wymienił *Het werck van barmherticheyt van Lange Pier* (*Dzieło miłosierdzia Lange Piera*) i przypisał obrazowi wartość 70 guldenów – zob. A. Bredius, op. cit., Bd. 4, nr 1252. „Lange Pier” – „długi”, „wysoki” Pier (Pieter), również zapisywany jako „Peer” – był powszechnie stosowanym przydomkiem Aertsena.

⁴ O sygnaturze Aertsena oraz sygnaturach jego dwóch synów – Pietera Pietersz.'a oraz Aerta Pietersz.'a – zob. N. de Roever, op. cit., s. 13.

⁵ Większość starszej literatury dotyczącej Pietera Aertsena podaje rok 1573. Wyjaśnienie tej pomyłki jest proste: oryginalną datę poddano retuszowaniu – cyfrę „5” przemalowano na cyfrę „3”; retusz usunięto dopiero w latach osiemdziesiątych XX w. podczas renowacji obrazu w Rijksmuseum, wykonanej w związku z wystawą *Kunst voor de Beeldenstorm*. Pojawiła się teoria, że datę retuszowano, ponieważ za Karelem van Manderem uważano,



il. 1 | fig. 1

Pieter Aertsen,
Siedem uczynków
miłosierdzia | *Seven
Works of Mercy*, 1575,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

ukończony zaledwie cztery dni przed śmiercią malarza (2 czerwca). Aertsena pochowano następnego dnia w Oude Kerk, parafii św. Mikołaja, przy której aż do roku 1655 prowadzili działalność *Huiszittenmeesters* – prawdopodobni zleceniodawcy *Siedmiu uczynków miłosierdzia*.

Instytucję tę założyły władze miejskie ok. 1382 roku i wyznaczyły dla niej sześciu zarządców – regentów⁶. Byli oni upoważnieni do dysponowania całością funduszy rozdawanych ubogim, lecz bezpośrednio wspomagali tych, którzy mieszkali we własnych domostwach na terenie parafii. Działalność regentów finansowano z czynszów pochodzących z nieru-

że Aertsen zmarł w 1573 – zob. Martijn Bijl, Manja Zeldenrust, Wouter Kloek, *Pieter Aertsen in het restauratie-atelier van het Rijksmuseum*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlandish Yearbook for History of Art” 1989, 40, s. 217–18, 233. Zob. też: Wouter Kloek, *Een Aertsen tussen de Surrealisten*, „Bulletin van het Rijksmuseum” 2003, 51, s. 306. Warto jednakże dodać, że prawidłowa data śmierci Aertsena – 2 czerwca 1575 została podana przez de Roevera już w 1889 – zob. N. de Roever, op. cit., s. 9.

⁶ Nie można z całą pewnością zidentyfikować ewentualnych regentów na obrazie Aertsena, ponieważ wedle mojej wiedzy nie zachowała się ikonografia ani dokładne opisy strojów *Huiszittenmeesters* z XVI w.



chomości przekazanych instytucji, różnego rodzaju prywatnych obligacji, kolekt przeprowadzanych podczas nabożeństw czwartkowych i niedzielnych, pieniędzy zbieranych przez *wijkmeester* (zarządcę dzielnicy) oraz, już w XVII i XVIII wieku, z dotacji miasta⁷. Kolegia *Huiszittenmeesters* upowszechniły się w późnym średniowieczu, kiedy to świeckie i kościelne władze uznały, że poza wędrownymi biedakami i ubogimi zamieszkującymi przytułki, opieki wymaga także znaczna grupa zubożałych mieszczan, którzy wprawdzie mają dach nad głową, lecz którym brakuje środków do życia, a nie chcą żebrac na ulicach. Ci „osiadli” ubodzy byli z zasady uważani za zacnych, uczciwych obywateli, którzy popadli w nędzę w wyniku jakiegoś nieszczęścia, i jako tacy zasługują na publiczną pomoc⁸.

Uczynki miłosierdzia od dawna były ulubionym tematem ikonograficznym instytucji dobroczynnych, które w ten sposób mogły zaprezentować wsparcie, jakie ubodzy z parafii otrzymywali od zamożniejszych obywateli. Niestety – jak zauważyła Sheila Muller – pomimo popularności tego typu obrazów ich dokładna pierwotna lokalizacja jest zazwyczaj niemożliwa do ustalenia⁹. Wyjątek stanowi anonimowa kompozycja ukończona w 1562 roku dla kościoła św. Jakuba w Utrechcie, w którą wmontowana była skrzynka na jałmużnę¹⁰. Ten przypadek wskazuje, że przedstawienia uczynków miłosierdzia wzywały do praktycznego pielęgnowania cnót *Misericordii* i *Caritas*. Z jednej strony dostarczały dobroczyńcom uniwersalnego przykładu chrześcijańskiego postępowania, z drugiej przynaglały do podjęcia konkretnych kroków na rzecz ubogich. W przypadku obrazu Aertsenia ze zbiorów MNW przekaz ten wzmacniałaby zachęta umieszczona nad wejściem do biura *Huiszittenmeesters* przy Oude Kerk: *Hout Gods gebod en geeft den armen om Gods wil* [‘Wypełniaj Boże przykazanie i dawaj biednym zgodnie

il. 2-4 | figs 2-4

Pieter Aertsen,
*Siedem uczynków
miłosierdzia* (fragmenty)
| *Seven Works of Mercy*
(details)

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁷ *Archief van het Nieuwezijds en het Oudezijds Huiszittenhuis*, op. cit., s. 349-4, 349-5.

⁸ Pojęcie „ubodzy osiadli”, „domowi” pojawiło się po raz pierwszy w XIII w. – zob. Carter Lindberg, *Beyond Charity. Reformation Initiatives for the Poor*, Minneapolis 1993, s. 42. Ogólnie na temat *Tafels van den Huisarmen* – zob. np. Ad Tervoort, “To the Honour of God, for Concord and the Common Good.” *Developments in Social Care and Education in Dutch Town (1300–1625)* [w:] *Serving the Urban Community: The Rise of Public Facilities in the Low Countries*, ed. by Manon van Heijden, Amsterdam 2009, s. 93–97 oraz Sheila D. Muller, *Charity in the Dutch Republic: Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions*, Ann Arbor 1985, s. 56.

⁹ S.D. Muller, op. cit., s. 51–68.

¹⁰ *Ibidem*, s. 68.

z wolą Bożą (z tego, co Bóg zechciał tobie dać)]¹¹. Pomimo braku źródłowego potwierdzenia, że to *Huiszittenmeesters* zamówili obraz, tradycja odwoływania się do tej tematyki w siedzibach miejskich instytucji charytatywnych wskazuje na nich właśnie jako najbardziej prawdopodobnych zleceńodawców¹². Co więcej w okresie, kiedy Aertsen kończył obraz, temat uczynków miłosierdzia znów cieszył się popularnością, dzięki potwierdzeniu przez sobór trydencki, że dobre czyny utwierdzają w wierze i jednoczą człowieka z Chrystusem¹³.

Stanowisko Pietera Aertsena wobec działalności charytatywnej może być uznane za stricte katolickie, zgodne z biblijnym nakazem dobroczynności wyłożonym w Ewangelii św. Mateusza (Mt 25) i powiązaniem z zapowiedzią Sądu Ostatecznego. W obrazie szlak uczynków miłosierdzia rozpoczyna się w głębi scenami nawiedzania chorych i grzebania zmarłych, następnie biegnie w lewo ku scenom pojenia spragnionych i odwiedzania więźniów, po czym rozwija się – zataczając łuk – ku prawej stronie poprzez kolejne sceny na pierwszym planie: przyodziewania nagich (rozdawania odzieży) oraz karmienia złaknionych (rozdawania chleba). Kończy się we wnętrzu domostwa, do którego kobieta zaprasza dwóch wędrowców, i gdzie inni znaleźli już miejsce przy palenisku (uczynek „podróżnych w dom przyjąć”). Niektóre z przedstawionych uczynków pokrywają się z rodzajem pomocy udzielanej przez amsterdamskich *Huiszittenmeesters* – rozdawaniem żywności i napojów oraz trumien na pochówek zmarłych. Zasadniczo jednak Aertsen stworzył raczej metaforyczne exemplum miłosierdzia niż realistyczne przedstawienie działalności *Huiszittenmeesters*. Poprzez przedstawienie siedmiu uczynków miłosierdzia obraz miał za zadanie zapewnić dobroczyńców o wartości ich pomocy, gwarantującej im miejsce w niebie. Jego kompozycja sprzyja takiej interpretacji. Rozmieszczenie scen z uczynkami miłosierdzia wzdłuż prawie kolistej linii sprawia, że dobroczyńcy i przyjmujący pomoc wyglądają jakby uczestniczyli w procesji. W miarę jak posuwa się ona od sceny pochówku zmarłych poprzez przedstawienia innych uczynków miłosierdnych, aż do zachęcającego ciepłem domowego wnętrza goszczącego podróżnych, postaci przebywają niejako drogę od śmierci do stanu błęgiego odpoczynku. Wchodząc do przytulnego schronienia, przekraczają bramę o kształcie serliany – portyk z trzema przejściami, z których dwa są widoczne w kadrze obrazu. Pod reliefem z Sądem Ostatecznym, umieszczonym w lewym przeszle bramy, oglądamy karmienie złaknionych; innymi słowy, tuż przed wejściem do domu, po prawej stronie, biedni otrzymują chleb. Dla odbiorcy katolickiego było to jednoznaczne odniesienie do Eucharystii. Można więc interpretować kompozycję Aertsena jako ukazanie drogi do zbawienia. Scena pogrzebu w głębi odnosi się zarówno do grzebania zmarłych (uczynek miłosierdzia względem ciała), jak i do samej śmierci. Końcowa scena ugoszczenia podróżnych, w kontekście ukazanej w reliefie wizji Sądu Ostatecznego, może być odczytywana zarówno w dosłownym, jak i przenośnym znaczeniu: jako akt chrześcijańskiej cnoty miłosierdzia i jako wejście do Domu Pana w niebiosach, *Domicilium Salutis* – miejsca Zbawienia i wiecznej szczęśliwości (*beatitudo aeterna*). W tradycji katolickiej słowa Chrystusa „byłem przybyszem, a przyjęliście mnie”, odnoszono raz do bezdomnych „ludzi luźnych”,

¹¹ Jacob van Lennep, Johannes ter Gouw, *Het Boek der Opschriften. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Nederlandsche Volksleven*, Amsterdam 1869, s. 114.

¹² O proveniencji obrazu – zob. przyp. 2.

¹³ Keith Moxey, *Reflections on Some Unusual Subjects in the Work of Pieter Aertsen*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 1976, 18, s. 79. Zob. też: Ralf van Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim–Zürich–New York 1998, s. 85.

kiedy indziej do pielgrzymów (np. w rysunku Pietera Bruegla starszego *Caritas* z 1559 roku widzimy dwóch pątników zapraszanych w gościnę do domu)¹⁴. Możemy więc rozszerzyć znaczenie eschatologiczne obrazu Aertsen o wszechobecną późnośredniowieczną i nowożytną metaforę życia jako pielgrzymki. W takiej interpretacji obrazu rozdawanie chleba ubogim tuż przed wejściem do domu życia wiecznego przypomina, że aby dostąpić zbawienia, trzeba być nie tylko miłosiernym wobec bliźniego, lecz także korzystać z sakramentów Kościoła.

Postacie w obrazie Aertsen angażują się, wedle sił i możliwości, w uczynki miłosierdzia. Para starszych ludzi w lewym dolnym rogu odziewa dwójkę dzieci w otrzymane ubrania, podczas gdy pilnuje ich kaleki mężczyzna o kulach. Aertsen przypomina swoim widzom, że miłosierdzie jest obowiązkiem każdego człowieka. Przesłanie to pokrywa się z postępującym w XVI wieku zjawiskiem sekularyzacji działalności charytatywnej jako zinstytucjonalizowanej filantropii. To raczej świeccy wierni oraz władze miejskie – już nie Kościół – stali się odpowiedzialni za pomoc potrzebującym. Bodźcem do desakralizacji uczynków miłosierdzia były nowe przepisy wprowadzone w niektórych miastach (najlepiej znany przykład to rozporządzenie wydane pod koniec 1525 roku w Ypres/Ieper) oraz sankcja pragmatyczna cesarza Karola V z 6 października 1531 roku, a także pisma humanistów, takich jak cytowany na początku Juan Luis Vives. W wydanym w 1526 roku traktacie *De subventionem pauperum* Vives przekonywał, że troska o ubogich należy do obowiązków władz miejskich, skoro społeczność oraz jej zarząd są niczym ciało i dusza, i że byłoby nieroztropne troszczyć się tylko o zamożnych, pozwalając zaniedbanym nędzarzom popaść w przestępczość. Choć chrześcijaństwo zobowiązuje wszystkich wiernych do wykonywania uczynków miłosierdzia, ewangeliczne wezwanie okazuje się nie dość skuteczne, by wyeliminować biedę. Skoro tak, potrzebne są rozwiązania praktyczne, narzucone przez władze, a realizowane przez świeckich. Propozycje te Vives formułował w odniesieniu do różnych kategorii ubogich, zalecając odmienne wsparcie dla każdej z nich. Wyodrębnił trzy grupy: po pierwsze – osób starych i kalekich, które wymagają opieki w odpowiednich przytułkach, oraz dzieci, które należy kształcić w powszechnych szkołach; po drugie – biedaków nie bezdomnych, lecz mających dach nad głową, którym pomoc należała się dopiero po wnikliwej inspekcji ich sytuacji życiowej i moralności; wreszcie – „ludzi luźnych”, wagańców, wędrownych handlarzy i wszelkich „ludzi drogi”, nad którymi miasto musi sprawować nadzór i których może uwięzić jako ewentualnych przestępców, lecz w razie potrzeby zapewnić im opiekę medyczną w szpitalach¹⁵. Konieczne jest, argumentował Vives, by wszyscy oni mieli jakieś zajęcie. W tym podziale ubogich na trzy grupy Vives rozwinął dawniejsze rozróżnienie między osobami, które przez własne próżniactwo lub lekkomyślność winne są swej doli (ubodzy „niegodni”, „niegodziwi”, „niezasługujący” na pomoc) oraz tymi, których nędza była wynikiem niefortunnych okoliczności (ubodzy na pomoc „zasługujący”, „godni”, „uczciwi”). Rozróżnienie to pojawiło się już w XIV wieku¹⁶, lecz skodyfikowane zostało w XV–XVI wieku, m.in. w reformie regulacji miejskich w Ypres, która miała miejsce

¹⁴ Pieter Bruegel starszy, *Caritas*, 1559, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Rysunek Bruegla był projektem do jednej z rycin z cyklu „Siedmiu Cnót Chrześcijańskich” przygotowanych dla Philipa Gallego i opublikowanych przez Hiëronymusa Cocka w 1559.

¹⁵ Ioannis Lodovici Vivis... [J.L. Vives], *De subventionem pauperum*..., op. cit., s. 44r–46r.

¹⁶ Zob. m.in. Bronisław Geremek, *Litość i szubienica. Dzieje nędzy i miłosierdzia*, Warszawa 1989, rozdz. I; Giovanni Ricci, *Naissance du pauvre honteux. Entre l'histoire des idées et l'histoire sociale*, „Annales” 1983, 38, s. 158–177; Bronisław Geremek, *Człowiek marginesu w średniowieczu*, „Przegląd Historyczny” 1989, R. 80, nr 4, s. 705–727, zwł. s. 724. Zob. też: *Formen der Armenfürsorge in hoch- und spätmittelalterlichen Zentren nördlich und südlich der Alpen*, Hrsg. Lukas Clemens, Alfred Haverkamp, Romy Kunert, Trier 2011.

rok przed wydaniem traktatu Vivesa. Praktyka rozróżniania między ubogimi uczciwymi a niegodnymi miała praktyczne następstwa dla jałmużników, którzy zasadniczo byli zobowiązani wiedzieć, kogo wspiera ich darowizna¹⁷. Pomoc społeczna, sprawowana przez instytucje takie jak *Huiszittenmeesters*, niosła ze sobą kojącą gwarancję, że datki i dary zostaną przekazane tym, którzy rzeczywiście ich potrzebują i na nie zasługują. U Aertsena odbiorcami wsparcia są niewątpliwie „godni” ubodzy – ludzie starzy, chorzy i kaleki, kobiety w ciąży, matki z niemowlętami, małymi dziećmi i nastolatkami. Ci, którzy już otrzymali pomoc, sami nie pozostają bezczynni – i tak uboga staruszka i sędziwy kaleka ubierają dwoje małych dzieci w ofiarowaną im przez *Huiszittenmeesters* odzież.

Równoległe z XVI-wieczną sekularyzacją instytucjonalnej pomocy ubogim zeświecczeniu uległo samo pojęcie ubóstwa. Nie będzie zbyt uogólnieniem stwierdzenie, że wieki średnie uświęcały biedę, co zachęcało do utrzymania status quo, jak pisał Vives w przytoczonym na początku fragmencie traktatu. W teologii średniowiecznej ubodzy byli zasadniczo dla zamożnych obywateli narzędziem zapewniania sobie zbawienia poprzez udzielanie jałmużny¹⁸. W okresie nowożytnym natomiast obecność żebraków, chorych czy sierot na ulicach zaczęła być postrzegana jako problem społeczny i tak podchodzili do zjawiska zarówno pisarze humaniści, jak i rządzący. Z tego punktu widzenia kompozycja obrazu Aertsena odtwarza pewien paradoks, znamienity dla epoki i ideologicznej zmiany statusu ubogich i dobroczynności. Jak już wspomniałam, kompozycja oparta jest na kształcie okręgu, po linii którego poruszają się udzielający jałmużny i ją przyjmujący – w stronę bramy z przedstawieniem Sądu Ostatecznego. Stąd wydawać się może, że ubodzy są niezbędni bogatym do osiągnięcia zbawienia, tak jak to było w średniowiecznym pojęciu dobroczynności. Zarazem wyidealizowane miasto, w którym mieszka zdyscyplinowane społeczeństwo przedstawione przez Aertsena, wydaje się odpowiadać wizji zrównoważonej społeczności Vivesa, w której zamożni troszczą się o biednych, ponieważ wszyscy razem tworzą jeden organizm społeczny.

Jednakże nawet w okresie wprowadzania nowych administracyjnych rozwiązań w sferze pomocy społecznej, motywacja do udzielania jałmużny oraz retoryka wezwań do dobroczynności w dużym stopniu nadal pozostawały religijne. Nie inaczej było u protestantów. Wprawdzie zarówno Marcin Luter, jak i Jan Kalwin odrzucali tezę, że jednostka może osiągnąć zbawienie przez własne zasługi, w tym spełnianie uczynków miłosierdzia, na rzecz doktryny zbawienia jedynie na mocy wiary i łaski danej przez Boga (*sola fide, sola gratia*), lecz parafialne kazania niedzielne niekoniecznie odzwierciedlały to stanowisko. Kazania protestanckie, dekrety miejskie i kapituły organizacji dobroczynnych nadal nauczały, że hojne dawanie jałmużny pomoże wiernym zyskać życie wieczne, podczas gdy skąpstwo może poważnie zagrozić ich losowi w zaświatach¹⁹. Mentalność poprzednich wieków była nadal żywa w nowożytnych Niderlandach, niezależnie od żarliwości, z jaką krytykował ją w swoich pismach

¹⁷ Związek pomiędzy szansą na zbawienie ludzi udzielających jałmużny i statusem beneficjentów był w myśli późnośredniowiecznej i nowożytnej kwestią skomplikowaną. Tak zwana literatura żebracza, spośród której najlepiej znane są fragmenty z *Narrenschiff* Sebastiana Branta z 1494 oraz *Liber Vagatorum* Matthiasa Hütlina z 1510 ostrzegały przed chwytami zawodowych żebraków nie tyle ze względów socjoekonomicznych, lecz jak przekonuje Lindberg, z powodów teologicznych. Dawanie jałmużny oszustom nie stanowiło zasługi w oczach Boga; przeciwnie, datek szedł do królestwa diabła. Było więc rzeczą najwyższej wagi rozeznanie, czy otrzymujący był biedakiem uczciwym – zob. C. Lindberg, op. cit., s. 48–49.

¹⁸ Catherine Lis, Hugo Soly, *Poverty and Capitalism in Pre-Industrial Europe*, Atlantic Highlands 1979, s. 22.

¹⁹ Marco H.D. van Leeuwen, *Amsterdam en de Armenzorg tijdens de Republiek*, „NEHA-Jaarboek” 1996, 95, s. 139–143 oraz Daniëlle Teeuwen, *Financing Poor Relief through Charitable Collections in Dutch Towns, c. 1600–1800*, Amsterdam 2015, passim, zwł. s. 101.

doktrynalnych Kalwin. Dane statystyczne potwierdzają, że motywacja religijna, zwłaszcza w połączeniu z urzędowym nadzorem nad wspieraniem ubogich, wytwarzała najbardziej wydajny model publicznej dobroczynności. Był to model pomocy społecznej preferowany przez donatorów, co miało wpływ na *Huiszittenmeesters*, których działalność, jako organizacji niewyznaniowej, w XVII i XVIII wieku stawała się coraz bardziej uzależniona od dotacji miejskich i pozyskiwała zaledwie 22 procent funduszy ze zbiorów, w porównaniu z 77 procentami zbieranymi przez inne instytucje dobroczynne, działające pod auspicjami Kościoła kalwińskiego²⁰. Te okoliczności wskazują, że wymowa *Siedmiu uczynków miłosierdzia* Aertsena niekoniecznie była tak trudna do przyjęcia dla protestantów, jak by się to mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Choć dawniejsi badacze przekonywali, że przedstawienia uczynków miłosierdzia były częstym celem ataków ikonoklastów²¹, w rzeczywistości nie ma na to konkretnych dowodów²².

Pieter Aertsen a ikonoklazm

Tak czy inaczej warunki produkcji artystycznej w Amsterdamie w połowie lat siedemdziesiątych XVI wieku należałoby określić jako skomplikowane. Pamięć o „furii obrazoburczej” z 1566 roku wciąż była świeża, szczególnie dla Pietera Aertsena. Według Karela van Mandera, „Pieter bywał często rozgniewany tym, że jego dzieła, które dla upamiętnienia siebie chciał zostawić światu, zostały oto zniszczone, i nieraz występował w ostrych słowach przeciwko owym wrogom sztuki [ikonoklastom], wystawiając się na niebezpieczeństwo [represji]”²³. Towarzyszyła temu niestabilna sytuacja polityczno-religijna w Niderlandach. Habsburgowie umocnili swoją władzę na Południu, podczas gdy kampania Wilhelma Orańskiego postępowała w prowincjach północnych, gdzie coraz więcej miast przechodziło na kalwinizm. I chociaż Amsterdam pozostał miastem katolickim, aż do słynnej *Alteratie* w 1578 roku, trudno dziwić się artystom, że niepokoił ich przyszłość sztuki religijnej. W przypadku wygranej Wilhelma, czyż nie należało spodziewać się kolejnej fali niszczenia obrazów? Jeśli zaś książę Alba zdoła odbić tereny na Północy – czy obrazy zawierające jakiegokolwiek, domniemane lub rzeczywiste, niedoktrynalne elementy, nie zostaną aby użyte jako dowód na odstępstwo od wiary, na podstawie rozporządzeń Karola V zabraniających „przedstawień heretyckich”?

Aby lepiej zrozumieć pozycję Aertsena w tych czasach zamętu, pośród sporów o prawomocność obrazów religijnych, sięgnijmy do innych jego dzieł. Podczas gdy badacze często

²⁰ M.H.D. van Leeuwen, op. cit., s. 139–143.

²¹ R. van Bühren, op. cit., s. 79.

²² Typowy przywoływany w tym kontekście przykład to rzekomy obrazoburczy atak na *Siedem uczynków miłosierdzia* Mistrza z Alkmaaru (1504, ob. Rijksmuseum, Amsterdam), który miał mieć miejsce w 1566 – zob. np. Larry Silver and Henry Luttikhuisen, *The Quality of Mercy Representations of Charity in Early Netherlandish Art*, „Studies in Iconography” 2008, vol. 29, s. 231. Jednakże ostatnio John Decker wykazał, że tablice Mistrza z Alkmaaru zostały uszkodzone przez armię fryzyską w 1517 – zob. John R. Decker, *Civic Charity, Civic Virtue: The Master of Alkmaar's 'Seven Works of Mercy'*, „The Sixteenth Century Journal” 2010, 41, s. 27–28.

²³ Karel van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders* [w:] idem, *Het Schilder-Boeck*, Alkmaar–Haarlem 1604, fol. 244v. – cyt. za: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604)*, translated and edited by Hessel Miedema, [6 tomów], Doornspijk 1994–1999, t. 1 (faksymile oryginalnego tekstu niderlandzkiego z synoptycznym tłumaczeniem na język angielski), s. 237: „Pieter was dickwils onverduligh, dat zijn dingen, die hy de Weerelt tot gedachtnis meende laten, soo te nieten wierden ghebracht, ghebruyckende dickwils met sulcke Const vyandighe groote woorden, tot zijn eyghen ghevaer oft perijckel” [przeł. z niderlandzkiego Antoni Ziembaj].



interpretowali jego kompozycje łączące martwą naturę i scenę na targu z ikonografią religijną jako próbę uniknięcia kontrowersji ikonoklastycznej²⁴, jedno dzieło może być widziane jako bezpośredni komentarz Aertsena do prawomocności obrazów. We wczesnych latach sześćdziesiątych XVI wieku malarz ukończył *Oddawanie czci posągowi Nabuchodonozora* (Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), przedstawienie rzadkiego tematu z Księgi Daniela (il. 5). Trzech młodych żydowskich urzędników, Szadrak, Meszak i Abed-Nego, odmówiło złożenia pokłonu złotemu posągowi króla. Z rozkazu władcy zostali wrzuceni do pieca rozpalonego „siedem razy bardziej, niż było trzeba” (Dn 3,19). Podczas gdy płomień zabił sługi króla, trzech młodzieńcy nie odnieśli najmniejszej szkody. Na końcu w piecu pojawiła się czwarta postać – Syn Boży lub anioł Pana. Uznawszy cud, Nabuchodonozor rozkazał wszystkim swoim poddanym, by oddali cześć Bogu Szadraka, Meszaka i Abed-Nega.

Temat trzech młodzianków w piecu ognistym był przywoływany w trakcie sporu ikonoklastycznego zarówno przez autorów protestanckich, jak i katolickich. Tym pierwszym dostarczał argumentu za absolutnym zakazem kultu obrazów, wedle drugich ilustrował tylko rozróżnienie pomiędzy idolami pogańskimi a wizerunkami prawdziwego Boga²⁵. Na przykład podczas drugiej dysputy zuryskiej, toczonej 26–27 października 1523 roku, po rozruchach obrazoburczych z września tego roku, katolicy posłużyli się passusem Księgi Daniela (Dn 3), by bronić nieszkodliwej natury obrazów i przekonywali, że trzech młodzieńcy – reprezentujący prawdziwych wiernych – dochowali wiary, mimo że żyli pośród idoli. To stanowisko zostało jednakże odrzucone przez Ulricha Zwinglego, według którego Szadrak, Meszak i Abed-Nego byli owszem zmuszeni do życia pośród pogańskich bałwanów w specyficznej sytuacji politycznej, ale współcześnie ludzie mają możliwość pozbycia się fałszywych obrazów. W pojęciu Jana Kalwina i Philipsa Marnixa van Aldegonde opowieść ta ilustrowała grzeszne zachowanie wiernych, którzy służą dwóm panom i odnosiła się także do innych typów zachowań bałwochwalczych. Stanowisko katolickie podsumował Nicholas Harpsfield w *Dialogi sex* (1566), w których tłumaczył, że opowieść dotyczy kultu bożków, podczas gdy w chrześcijańskim kulcie obrazów wierni oddają cześć pierwowzorowi. Apologeta konkluduje, że odmawiając kultu posągowi, trzech młodzieńcy hebrajscy nie zgodzili się oddać czci bożkom Nabuchodonozora²⁶.

W interpretacji tego zdarzenia przedstawionej przez Aertsena tłum klęczy przed gigantycznym posągiem Nabuchodonozora, a muzycy wysławiają króla i jego podobiznę, podczas gdy on sam nadjeżdża pod pomnik w złotym zaprzęgu. Posąg, choć namalowany monochromatycznie, wygląda zaskakująco żywo. Rzeźbiona postać wysuwa lewą stopę poza cokół, usta ma półotwarte, a wzrok skierowany na prototyp, czyli żywego Nabuchodonozora – posąg sprawia wrażenie, jakby miał zaraz zejść z cokołu. Aertsen robi tu aluzję do jednego z kluczowych argumentów sporu ikonoklastycznego, mówiącego, że ludzie mają skłonność do traktowania podobizn, jak gdyby były żywymi istotami. Argument ten przeplata się z inną, często podnoszoną kwestią: czy jest to winą samych obrazów, czy też bałwochwalczy kult rodzi się

il. 5 | fig. 5

Pieter Aertsen,
*Oddawanie
czci posągowi
Nabuchodonozora*
| *Worship of the Statue
of Nebuchadnezzar*,
ok. | ca. 1560, Museum
Boijmans van
Beuningen,
Rotterdam

²⁴ Zob. np. Keith Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of Reformation*, New York–London 1977 oraz David Freedberg, *Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century*, „Art History” 1982, 5, s. 133–153.

²⁵ K. Moxey, *Pieter Aertsen...*, op. cit., s. 243–249.

²⁶ [Nicholas Harpsfield, publikujący pod nazwiskiem swego przyjaciela Alana Cope’a] Alanus Copus Anglus, *Dialogi sex contra summi pontificatus, monasticae vitae, sanctorum, sacrarum imaginum oppugnatores, et pseudomartyres*, Antverpia 1566, dialogi IV i V, s. 450–737, zwł. s. 716–717.

foto: I photo © Museum
Boijmans van Beuningen,
Rotterdam



il. 6 | fig. 6

Pieter Pietersz.,
*Młodziankowie
 w piecu ognistym*
*Three Youths in the
 Fiery Furnace*, 1575,
 Frans Hals Museum,
 Haarlem

fot. | photo © Frans Hals
 Museum, Haarlem

w oku i sercu oglądającego? W kompozycji Aertsena to spojrzenia czcicieli utkwione w posągu ożywiają podobiznę Nabuchodonozora, gdy tymczasem jego wzrok pada na żywego króla. Spojrzenie ubóstwa pomnik, i tylko trzech hebrajscy młodzieńcy ukazani na drugim planie po prawej stronie, przy zakręcie wijącej się drogi, odwracają oczy od figury. Wyciągają ręce i zwracają spojrzenia ku niebiosom i swojemu prawdziwemu Bogu, nie wystawiając się na ryzyko jakiegokolwiek bałwochwalczej relacji z posągiem.

W 1575 roku – roku ukończenia *Siedmiu uczynków miłosierdzia*, a zarazem śmierci Pietera Aertsena – jego syn, Pieter Pietersz. namalował własną wersję tej samej historii – nastawę ołtarzową *Młodziankowie w piecu ognistym*, wykonaną dla cechu piekarzy w Haarlemie, dziś

we Frans Hals Museum w Haarlemie (il. 6)²⁷. W przeciwieństwie do Aertsena, jego syn ukazuje widzom zbliżenie momentu, w którym Nabuchodonozor wydaje rozkaz wrzucenia młodzieńców do pieca ognistego ukazanego za jego zaprzęgiem, po prawej stronie obrazu. Oddający cześć bożkowi Babilończycy oraz muzycy są przedstawieni tylko szkicowo, w tle. Postać żywego króla oraz złoty posąg, w rozmiarze mniej majestatycznym niż u Aertsena, są zestawione obok siebie i wyglądają niemal jak swoje lustrzane odbicia. Widzimy Nabuchodonozora ujętego od tyłu, skręconego w lewo, z lekko przechyloną głową, wydającego rozkaz, by wrzucić trzech Hebrajczyków do pieca. Posąg naprzeciw niego ukazany jest frontalnie, pochylony w tę samą stronę co Nabuchodonozor, z podniesioną głową i spojrzeniem skierowanym w górę. Jedynie ramiona żywego króla i figury różnią się znacząco. Decydując się na ujęcie w zbliżeniu, Pieter Pietersz. skupia się na postaciach Szadraka, Mészaka oraz Abed-Nega, by zobrazować trzy różne reakcje na obrazy, trzy etapy „budzenia się z bałwochwalstwa”²⁸.

Podobny argument przedstawia Philips Galle w serii rycin opartych na rysunkach Maartena van Heemskercka i opublikowanych w 1565 roku (il. 7-10)²⁹. Cykl rozpoczyna się przedstawieniem tłumów oddających cześć figurze ukazanej frontalnie po lewej stronie kompozycji, oraz trzech młodzieńców hebrajskich rozmawiających z królem ukazanym po prawej stronie, rozkazującym im pokłonić się przed posągiem. W miarę jak historia rozwija się do momentu ukarania młodzieńców, poprzez ich cudowne wyratowanie z niebezpieczeństwa, do uznania tego cudu przez Nabuchodonozora, figura obraca się o 180 stopni – Heemskerck zmienia punkt, z którego obserwujemy kolejne sceny. Takie przechodzenie od jednego do drugiego punktu widzenia daje artyście szansę popisu umiejętności artystycznych, przede wszystkim jednak służy zbudowaniu argumentu teologicznego. Podczas gdy Pietersz. ukazywał różne etapy odrzucenia bałwochwalstwa przez pozycję trzech młodzieńców, Heemskerck wyraża tę samą ideę poprzez stopniowe pomniejszanie ważności statui w kompozycji. W miarę jak idol odsuwa się w głąb, a my widzimy go coraz bardziej od tyłu, ujawnia się majestat prawdziwego Boga Szadraka, Mészaka i Abed-Nega, i to On będzie od tej pory odbierał cześć.

Podkreślić należy jednak znaczącą różnicę między kompozycjami Aertsena i Pietersz.'a, a miedziorytami Heemskercka/Gallego: ani Aertsen, ani Pietersz. nie uwzględnili zakończenia historii. Obaj przedstawiają młodzieńców hebrajskich wiernych jednemu prawdziwemu Bogu i odwracających się od idola ku niebu, lecz ich wiara nie zostaje uznana przez Nabuchodonozora. To pominięcie ma zasadnicze konotacje w kontekście lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVI wieku w Niderlandach, ponieważ sugeruje drugorzędną rolę rządów ziemskich w sankcjonowaniu praktyk religijnych. Tak więc pośród zamętu społeczno-politycznego i religijnego, Aertsen i Pietersz. kwestionują znaczenie ziemskich rządów dla kultu religijnego w ogóle, w tym dla kultu obrazów.

²⁷ Na temat Pietera Pietersz.'a – zob. Peter van den Brink, *Het Petrus en Paulus altaarstuk van Pieter Pietersz. in Gouda. Verslag van een natuurwetenschappelijk onderzoek*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlandish Yearbook for History of Art” 1989, 40, s. 235–262 oraz Margreet Wolters, „Met kool en krijt» De functie van de ondertekening in de schilderijen van Joachim Beuckelaer”, rozprawa doktorska, Rijksuniversiteit Groningen, Groningen 2011.

²⁸ Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm: Experiments in Decorum, 1566–1585*, Brussels–New Haven 2012, s. 182.

²⁹ *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, edited by Ilja M. Veldman, Ger Luijten, vol. 1, part 1, Roosendal 1993, s. 147–149, no. 170–173.





il. 7-10 | figs 7-10

Philips Galle
na podstawie
Maartena van
Heemskercka
| Philips Galle
after Maarten van
Heemskerck, *Historia
Szadraka, Meszaka
oraz Abed-Nega*
| *The Story of
Shadrach, Meshach,
and Abednego*, 1565

fot. I photo © Frans Hals
Museum, Haarlem

Dyskurs architektoniczny w *Siedmiu uczynkach miłosierdzia*

W tym samym czasie Aertsen rozwinął swoje zainteresowanie architekturą Sebastiana Serlia, która choć pojawiała się już w tłach niektórych jego obrazów z lat pięćdziesiątych XVI wieku, w kompozycjach z lat siedemdziesiątych zaczęła wręcz dominować³⁰. W rzeczy samej, konsekwencja Aertsena w komponowaniu fikcyjnych serliańskich motywów miejskich jest z pewnością jedną z najbardziej wyrazistych i oryginalnych cech obrazu ze zbiorów MNW. Jedyną nieserliańską budowlą w całej kompozycji jest widziany w oddali kościół gotycki, w tle sceny pochówku. Namalowany monochromatycznie różni się od klasycystyczno-antycznej architektury, oddanej w pełnej skali barw, a tym samym przynależy niejako do innej rzeczywistości.

Traktat o architekturze Serlia wcześniej wzbudził zainteresowanie niderlandzkich odbiorców. Tłumaczenie księgi IV – pierwszej opublikowanej części traktatu, wydanej w Wenecji w 1537 roku – wyszło w Antwerpii staraniem Pietera Coecke’a van Aelsta już w 1539 roku, pod tytułem *Generale Reglen der Architecture* („Ogólne zasady architektury”). Księga w formacie folio musiała być dosyć kosztowna, co sugeruje jej przeznaczenie nie tyle jako podręcznika dla architektów, budowniczych, kamieniarzy czy innych rzemieślników budowlanych, lecz jako lekturę dla dobrze wykształconych zamożnych mieszczan z aspiracjami humanistycznymi, których w ówczesnej Antwerpii nie brakowało. Potwierdza to wstęp Coecke’a van Aelsta do *Generale Reglen...*: zostały one zaadresowane *Aenden liefhebbers der Architecture* („Do miłośników architektury”), która to fraza sugeruje uczone i koneserskie zainteresowanie sztuką. W ciągu kilku następnych lat Coecke van Aelst wydał francuskie i niemieckie tłumaczenia księgi IV, jak również niderlandzką wersję księgi III – *Die alder vermaertste antique edificien* („Najświetniejsze budowle starożytne”, 1546). Księgi I i II oraz V zostały opublikowane przez wdowę po nim Mayken Verhulst w 1553 i ponownie w 1558 roku. Pierwszą kompletną niderlandzką edycję ksiąg I–V, o treści identycznej z tomami przygotowanymi przez Coecke’a van Aelsta oraz wdowę Verhulst, wydrukował Cornelis Claesz. w Amsterdamie w 1606 roku³¹.

Edycja traktatu Serlia stała się jednym z najważniejszych tytułów do sławy Coecke’a van Aelsta, a nowożytni pisarze podkreślali jego rolę jako tego, który wprowadził architekturę klasyczną do Niderlandów. W *Żywotach słynnych malarzy niderlandzkich i niemieckich* Karel van Mander następująco opisuje Coecke’a van Aelsta: „[...] w roku 1549 wydał księgi o budownictwie, geometrii i perspektywie. A ponieważ był wielce utalentowany i uczony, i biegły w języku włoskim, przełożył księgi Sebastiana Serlia na nasz język i w ten sposób, dzięki wyteżonej pracy, wniósł światło do naszych Niderlandów i dopomógł zagubionej sztuce budowania powrócić na właściwą drogę, tak że rzeczy niejasno opisane przez Polliona Witruwiusza można teraz łatwo zrozumieć, czy wręcz – zwłaszcza w przypadku porządków architektonicznych – czytanie Witruwiusza stało się bardziej przydatne. Tak to przez Pietera Koecka został wprowadzony właściwy [antyczny] sposób budowania, a nowy [nieklasyczny,

³⁰ Mark A. Meadow, Aertsen’s “Christ in the House of Martha and Mary,” *Serlio’s Architecture and the Meaning of Location* [w:] *Rhetoric – Rhétoriqueurs – Rederijkers*, ed. by Jelle Koopman, Amsterdam 1995, s. 175–196.

³¹ Na temat wydań traktatu Serlia w Niderlandach – zob. Herman de la Fontaine Verwey, *Pieter Coecke van Aelst en de uitgaven van Serlio’s Architectuurboek*, ’s-Gravenhage 1950, s. 251–271; idem, *Pieter Coecke van Aelst and the Publication of Serlio’s Book on Architecture* „Quaerendo” 1976, 6, s. 167–194; oraz baza danych *Architectura. Architecture, Textes et Images, XVI^e–XVII^e siècles* [online], <<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Auteur/Serlio.asp?param=>>>, [dostęp: 10 czerwca 2017].

gotycki] – porzucony”³². Van Mander uznał więc wydanie traktatu Serlia przez Coecke’a van Aelsta za wyznacznik jego erudycji i postrzegał go jako innowatora lokalnej architektury. Jest to ważny aspekt laudacji van Mandera, ponieważ wskazuje, że w ówczesnym dyskursie artystycznym za pole inwencji uznawano nie tylko rzeczywiste dzieła architektury, lecz także architekturę wyobrażoną – przedstawianą w grafice (lub malarstwie).

Niektóre z budowli malowanych przez Aertsena można skojarzyć z konkretnymi projektami Serlia³³. Brama prowadząca na podwórze kościoła, służąca jako rama dla sceny grzebania umarłych, wzorowana jest na zilustrowanej w księdze III antyczno-rzymskiej bramie, która według Serlia stała na drodze z Rzymu do Foligno (il. 11)³⁴. Dalej, łuki doryckie z tyłu sceny pojenia spragnionych oraz ponad sceną pocieszenia i uwalniania więźniów zostały opisane w rozdziale V księgi IV Serlia (il. 12)³⁵. Wreszcie, brama po lewej stronie, przed którą rozdaje się odzież biedakom, jest precyzyjnym odwzorowaniem budowli doryckiej przedstawionej w księdze IV (il. 13)³⁶. Jednakże wykorzystanie traktatu Serlia u Aertsena wykracza poza dokładne kopiowanie wzorów graficznych. Trzeba je widzieć w szerszym kontekście ówczesnej kultury imitacji. Kluczową rolę odgrywały w niej książkowe wzorniki, *Musterbücher*. Ich autorzy stale przypominali praktykującym artystom i architektom, że proponowane projekty, same będąc produktami kopiowania i zestawiania dawniejszych modeli, powinny być indywidualnie wybierane i dostosowywane do własnych celów użytkownika. Na przykład w *Underweysung der Messung* (1525) Albrecht Dürer pisze: „Nikogo nie zmuszam, by się tą moją nauką [naśladowczo] posługiwał. Ale dobrze wiem, że kto się jej podporządkuje, nie tylko będzie mógł zaczerpnąć stąd gruntowne podstawy, ale także, dzięki codziennej praktyce, będzie mógł dojść do coraz większego zrozumienia, szukać dalej i odkryć znacznie więcej, niż to co ja tu dziś przedstawiam”³⁷. W podobny sposób 52 lata później Hans Vredeman de Vries postrzegał spuściznę słynnych traktatów architektonicznych w kontekście warunków miejscowych: „O ile słynny Witruwiusz oraz Sebastiano Serlio i praktyk Jacques Androuet du Cerceau wystawiali na fasadach wiele rozmaitych frontonów, frontyspisów, przyczółków, szczytów wedle stylu

³² K. van Mander, op. cit., vol. 1, s. 133: „[...] in’t Iaer 1549. maeckte hy de Boecken van de Metselrije, Geometrije, en Perspective. En gelijck hy wel begaeft en geleert was, d’Italiaensche spraeck ervaren wesende, heeft de Boecken van Sebastiaen Serlij, in onse spraeck vertaelt, en alsoo door zijnen ernstigen arbeydt in onse Nederlanden het licht ghebracht, en op den rechten wech geholpen de verdwaelde Const van Metselrije: soo datmen de dingen, die van Pollio Vitruvio doncker beschreven zijn, lichtlijck verstaen can, oft Vitruvium nouw meer behoeft te lesen, soo veel de ordenen belangt. Dus is door Pieter Koeck de rechte wijse van bouwen opghecomen, en de moderne afgegaen [...]” [przeł. z niderlandzkiego Antoni Ziembka].

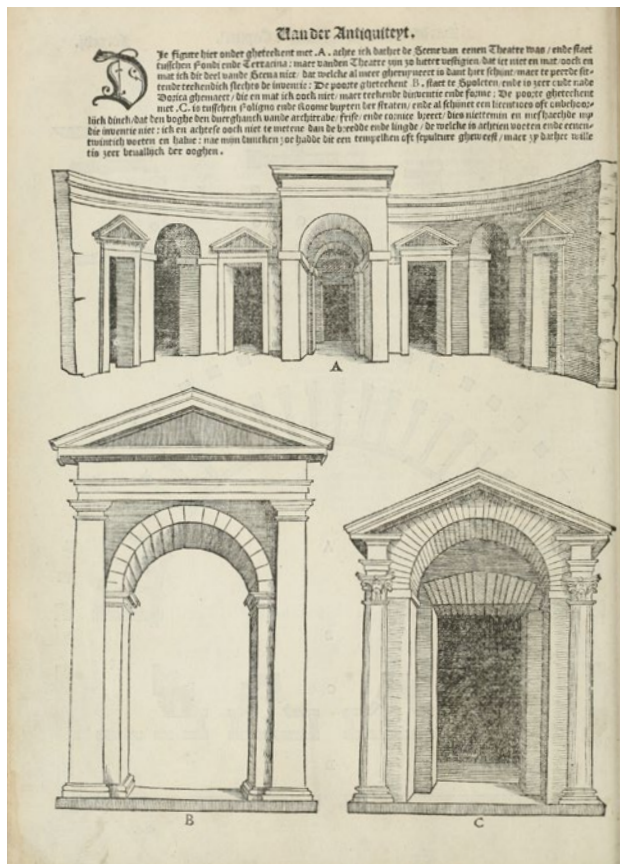
³³ Niektóre, lecz wciąż nie wszystkie, odniesienia do wzornika Serlia zostały rozpoznane w dotychczasowej literaturze przede wszystkim przez Keitha Moxeya, *Reflections on some unusual subjects...*, op. cit., passim oraz Samanthę Heringuez, *Les peintres flamands du XVI^e siècle et les éditions coeckiennes des livres d’architecture de Sebastiano Serlio*, „Revue de l’art” 2013, 180, s. 45–52.

³⁴ Sebastiano Serlio, *Den eersten [-tweeden en vijftsten] boeck van architecturen Sebastiani Serlij*, [wyd. i przeł. Pieter Coecke van Aelst], Antwerpen 1553, fol. XXVII.

³⁵ Idem, *Generale Reglen der Architecturen*, [wyd. i przeł. Pieter Coecke van Aelst], Antwerpen 1539, fol. XIIv.

³⁶ Ibidem, fol. XXIIIv. Architrav ponad sceną nawiedzenia ubogich jest bardzo podobny do projektów proponowanych przez Serlia w księdze VII. Ponieważ jednak ta ostatnia część traktatu została wydana dopiero w 1575, trudno stwierdzić, czy Aertsen naśladował tutaj Serlia, czy też korzystał z innego źródła, które mogło dostarczyć inspiracji także Serliowi – zob. Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d’architettura*, Francoforte 1575, s. 199.

³⁷ Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nüremberg 1525, s. 6: „[...] niemand [ist] gezwungen sich diser meiner ler zu brauchen / jch weylß aber woll wer sich der vndersteen / wirdet nit allein eynen gruⁿtlichen anfang darauß fassen / sonder durch den taⁿglichen brauch / zu^e eynem gro^sssern verstand reichen / weytter su^chen vnd gar vil mehr dann jch ytzt anzeyg erfinden“. Polski przekład Jana Białostockiego za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*, Warszawa 1985, s. 64.



il. 11 | fig. 11

Pieter Coecke van Aelst
według Sebastiana Serlia
| Pieter Coecke van Aelst
after Sebastiano Serlio,
*Die alder vermaertste
antique edificien*,
Antwerpen, 1546,
fol. XXVI verso

fol. | photo © Getty
Research Institute

il. 12 | fig. 12

Pieter Coecke van Aelst
według Sebastiana Serlia
| Pieter Coecke van Aelst
after Sebastiano Serlio,
*Generale Reglen
der Architecturen*,
Antwerpen, 1539,
fol. D recto

fol. | photo © Getty
Research Institute

il. 13 | fig. 13

Pieter Coecke van Aelst
według Sebastiana Serlia
| Pieter Coecke van Aelst
after Sebastiano Serlio,
*Generale Reglen
der Architecturen*,
Antwerpen, 1539,
fol. Fiii verso

fol. | photo © Getty
Research Institute

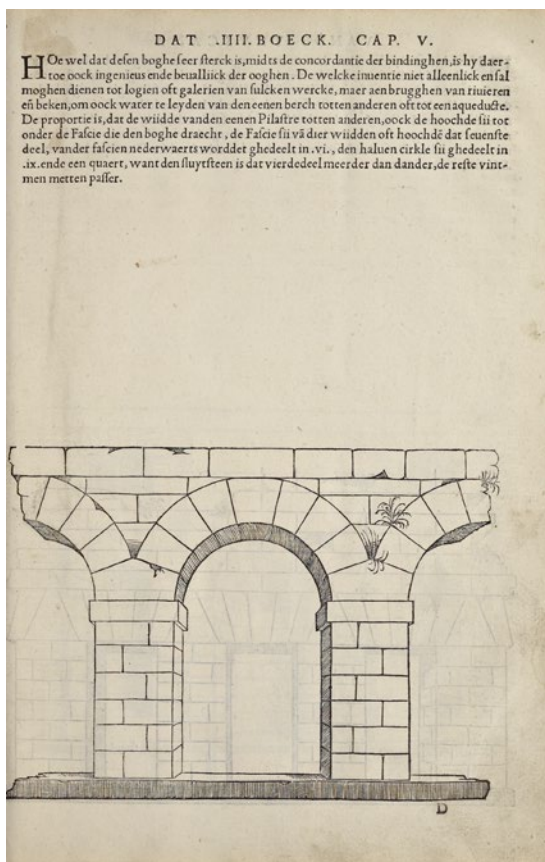
Starożytnych i Włochów oraz praktyki ich architektury i budownictwa, tak jak je znajdujemy w ich księgach lub we wzornikach innych mistrzów, [ujęte] na miarę stylu, tradycji i obyczaju ich kraju, bez ostrołucznych okien, a już zwłaszcza przepuszczających zbyt wiele światła, ani też silnie zagłębionych [w murze], lecz z oknami szerokimi i niezbyt wysokimi – to w Niderlandach mamy zupełnie inną sytuację [...]”³⁸. Co więcej Vredeman de Vries już w swoich praktycznych podręcznikach dotyczących kolumn i porządków architektonicznych, wydanych w 1565 roku, podkreśla, że jego projekty mogą być wykorzystane w dowolnym gatunku artystycznym, jako wzory użyteczne zarówno przy wznoszeniu różnych typów budowli, jak i w malarstwie³⁹. Christopher Heuer sugeruje, że powinno się rozumieć przeznaczenie i recepcję dzieł Serlia ściśle w kontekście takich komentarzy. „Serlio dostarczył – pisze Heuer – repertuaru form wizualnych, które w obrębie książki miały dominować nad towarzyszącym tekstem i dawać czytelnikowi możliwość »wyboru« standardowych wzorów przydatnych do użycia”⁴⁰. A sam Serlio, w księdze II swego traktatu, wydanej w 1545 roku, uznał wymianę między malarstwem a architekturą za jeszcze głębiej uzasadnioną, pisząc, że najlepsi architekci byli w pierwszej kolejności malarzami⁴¹.

³⁸ Jean Vredeman Frison, *Architecture, ou Bâtiment, pris de Vitruve et des anciens écrivains. Traitant sur les cinq ordres des colonnes...*, Anvers 1577, [nlb.], [tekst pomiędzy tablicami 5 a 6]: „Combien que le très-renommé Vitruvius, Sebastien Serlio, & l'expert Jacobus Androuetus Cerceau, ont mis en avant [en avant] beaucoup d'autres diverses sortes de Frontons, Frontispices, Edifices, Frontes ou Faistes, à la manière Antique, Italienne, & la pratique de leur Architecture & Bâtissage, selon qu'on le treuve [trouve] en leurs livres et patrons des aultres Maîtres, à la mode, coustume & façon de ce pays là, sans fenestres croistes, & singulierement sans requent beaucoup de lumière, ne haulte profondeur, mais larges, & bien peu haultes. Mais en ce Pays Bas, on a une aultre condition [...]” [przeł. Antoni Ziemiała].

³⁹ *Den eersten boeck ghemaect op de twee colommen Dorica en Ionica oraz Caryatidum [...] sive Athlantidum multiforium ad quemlibet Architecture ordinem Accommodatarum centuria prima*, obie książki wydane w Antwerpii, pierwsza w oficynie Hiëronymusa Cocka, druga – Gerarda de Jode, 1565.

⁴⁰ Christopher P. Heuer, *The City Rehearsed: Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries*, London 2009, s. 47. *The Classical Tradition in Architecture*.

⁴¹ Alberto Pérez-Gómez, Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge, MA–London 1997, s. 22.



Siedem uczynków miłosierdzia ucieleśnia te renesansowe postawy wobec naśladownictwa i innowacji. Aertsen świadomie kopiuje czasem całe wzorcowe projekty Serlia, ale częściej łączy różne ich elementy w nowo tworzonych (tj. malowanych) przezeń budowlach – dla zademonstrowania, że nie tylko zna treść traktatu, lecz także opanował ukryte zasady architektury. Wielki trójdzielny łuk po prawej stronie nie ma bezpośredniego pierwowzoru w traktacie Serlia, lecz reinterpretuje i spaja elementy trzech elewacji opisanych i zilustrowanych w rozdziałach VI i VII księgi IV⁴². Napięcie pomiędzy kopiowaniem (prostą formą *imitatio*) a naśladowaniem twórczym (*aemulatio*) jest obecne także w literach inskrypcji ponad łukiem: MAT XXV, które wypisane są czcionką użytą przez Coecke’a van Aelsta w wydaniu dzieła Serlia z 1539 roku. Litery nie pochodzą z weneckiego pierwodruku traktatu, lecz zostały dodane przez Coecke’a van Aelsta w pierwszym wydaniu *Generale Reglen...* w miejsce projektów tarcz Serlia. Pomimo tej zmiany również Coecke van Aelst nie domagał się, by odbiorca wiernie kopiował jego wzorzec⁴³. Obraz Aertsena z MNW jest wizualnym poprzednikiem

⁴² S. Serlio, *Generale Reglen...*, op. cit., fol. XXVII, XXIX, XLII.

⁴³ Ch.P. Heuer, op. cit., s. 109.

laudacji, jaką Karel van Mander napisze pod adresem Pietera Coecke'a van Aelsta, wskazując, iż ten wprowadzał nową formułę architektury poprzez słowo pisane i ilustracje graficzne, a nie przez projektowanie budowli. *Siedem uczynków miłosierdzia* zawiera nawet subtelny aluzję do przejścia od architektury „nowej” (tzn. nieklasycznej, gotyckiej) do „właściwej” (czyli klasycznej, antykizującej, renesansowej) – gotycki styl namalowanego monochromatycznie kościoła w tle zostaje odrzucony na rzecz różnorodności italianizujących budowli na bliższych planach obrazu.

Innym świadectwem ambicji Aertsena jako „architekta” jest dbałość o decorum, powiązanie poszczególnych uczynków miłosierdzia z modusem ich architektonicznej scenerii. Na przykład w starożytnej i renesansowej teorii architektury porządek joński użyty w łuku trójdzielnym uważano za odpowiedni dla pokoi i korytarzy wewnętrznych⁴⁴. Symboliczne skojarzenie z przechodnią przestrzenią korytarzy wzmacnia odczytanie sceny goszczenia pielgrzymów jako przejścia z rzeczywistości ziemskiej do wiecznych przybytków Pana. Podobnie, choć na próżno szukalibyśmy u Serlia rysunku fasady takiej jak ta za plecami pocieszanych i wykupowanych więźniów, jej tokański styl podporządkowuje się radom Witruwiusza, Albertiego i Serlia, którzy uważali, że porządek ten jest właściwy dla architektury wojskowej, twierdz i więzień. Wreszcie doryckie łuki w tle sceny pojenia spragnionych zostały opisane w rozdziale V księgi IV i scharakteryzowane jako bardzo mocne, zmysłne i przyjemne dla oka oraz szczególnie nadające się do mostów i budowli transportujących wodę.

Tego rodzaju wysublimowana recepcja architektury wymagała rzecz jasna obeznanych odbiorców, owych *liefhoppers der Architecturen* – miłośników architektury, którym Coecke van Aelst zadedykował *Generale Reglen der Architecturen*. Umiejętność dostrzeżenia tych aluzji architektonicznych jest ważnym aspektem obrazu w kontekście jego powstania niespełna dziesięć lat po rozruchach obrazoburczych w 1566 roku. Żywe zainteresowanie Aertsena projektowaniem architektonicznym w jego obrazach wyraża się w samej wielości i różnorodności budynków, wirtuozerii w odwzorowaniu materiałów budowlanych, barw i faktur. Owe ambicje architektoniczne Aertsena zostały podkreślone przez Karela van Mandera, który stwierdził, że „w swych wielkoformatowych dziełach, w których zawiera się cała moc sztuki, był wybitnym, zmysłnym mistrzem, dobrze rozumiejącym i umiejącym malować architekturę i perspektywę”⁴⁵. Co więcej, zręczne manipulowanie wzorami architektonicznymi i ich metaforycznymi znaczeniami pozwoliło Aertsenowi na stworzenie kompozycji ilustrującej dwie narracje: po pierwsze opowieść o siedmiu uczynkach miłosierdzia, po drugiej zaś historię tradycji architektonicznej w Niderlandach. Choć więc argumentowałam tu, że architektura może pomagać widzowi w zrozumieniu teologicznego przesłania obrazu, trudno nie zauważyć, że jej kompozycyjna hegemonia umniejsza poniekąd wagę treści religijnej i moralnej, ponieważ to głównie spektakularny charakter serliańskich budowli przyciąga wzrok widza. Zastosowany tu zabieg przekierowania uwagi odbiorcy z narracji religijno-moralnej na scenerię, a przez to na własne umiejętności Aertsena jako „architekta”, można wyjaśniać tym, co Heuer nazywa „postreformacyjnym zwrotem do mniej narracyjnych tematów” (*a post-Reformation turn to less-narrative motifs*)⁴⁶. W niestabilnych postikonoklastycznych

⁴⁴ Zob. np. komentarze Hansa Vredemana de Vriesa w: *Den eersten boeck ghemaect...*, op. cit., passim.

⁴⁵ K. van Mander, op. cit., vol. 1, s. 234, fol. 244r.: “[...] in groote dinghen, daer de cracht der Consten in bestaet, was hy een overtreffende cloeck Meester, zijn Metselrijen en Perspectiven wel verstaende, en schilderende [...]” [przeł. z niderlandzkiego Antoni Ziembka].

⁴⁶ Ibidem, s. 106.

realiach produkcji artystycznej natrafiamy oto na obraz, który wciąga nas wizualnie i intelektualnie, zarówno w moralne, religijne i społeczne zagadnienie dobroczynności, jak i w analizę przemian dokonujących się właśnie w architekturze. Jak dowiodły tego dzieje pomocy społecznej w Amsterdamie, i jak może świadczyć fakt przeniesienia obrazu do prywatnej kolekcji, konesersko-malarski dyskurs o architekturze przesłonił ostatecznie pierwotne funkcje obrazu, czyli publiczne wezwanie do dobroczynności oraz świadectwo wyznaniowej i obywatelskiej wagi działalności *Huiszittenmeesters*.

Z języka angielskiego przełożyła Karolina Koriat