

***Tryptyk Oplakiwania* z Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych**

W ostatnim czasie historycy sztuki podjęli na nowo badania nad twórczością działającego w Douai Jeana Bellegambe'a (ok. 1470–1535/1536). Przykładem niech będą rozprawy doktorskie Hervé Boëdeca (2007)¹ i Anny Koopstry (2016)² stanowiące próbę weryfikacji wcześniejszych ustaleń, także w odniesieniu do *Tryptyku Oplakiwania*³ z Muzeum Narodowego w Warszawie. Przeprowadzone w Muzeum w 2016 roku badania technologiczne zapoczątkowały nowy etap studiów nad tym dziełem.

Środkowa część tryptyku (il. 1, 2) wyobraża scenę *Oplakiwania* ze świętymi niewiastami i św. Janem Ewangelistą, zgromadzonymi wokół podtrzymywanego przez Marię ciała Chrystusa. W tle widać zabudowania Jerozolimy, Golgotę oraz przygotowany grób. Na lewym skrzydle przedstawiona została *Msza św. Grzegorza*, z postacią fundatora w stroju kanonika, na prawym, na tle pejzażu stanowiącego całość z krajobrazem kwatery środkowej – postacię klęczącej fundatorki i św. Jodoka. Rewersy skrzydeł wypełniają wykonane w technice *en grisaille* figury Chrystusa i św. Marii Magdaleny, tworzące scenę *Noli me tangere* (J 20,15–17). Dolne listwy obramień części środkowej i skrzydeł wypełnia inskrypcja *C'est ir + ue mon ir + ue desir*, powtórzona na banderolach zdobiących materię okrywającą klęcznik na prawym skrzydle. Tryptyk zakupiono do zbiorów MNW w 1862 roku na aukcji kolekcji Johanna Petera Weyera (1794–1864) w Kolonii. Jego wcześniejsze losy nie są znane.

¹ Hervé Boëdec, „Invention picturale et pensée théologique dans l'œuvre de Jean Bellegambe : autour des retables conservés dans le Nord de la France”, dwutomowa niepublikowana rozprawa doktorska, Université de Lille 3, 2007.

² Anna Koopstra, „Inventing Realities, Picturing Salvation: Making, Meaning and Patronage of the Paintings of Jean Bellegambe (c. 1470–1535/36)”, niepublikowana rozprawa doktorska, The Courtauld Institute of Art, University of London, 2016.

³ *Tryptyk Oplakiwania*, nr inw. M.Ob.15 MNW (dawne numery inwentarzowe: MSP 669; 19); wymiary: część środkowa 106 × 64 cm bez ramy (130 × 80 cm z ramą), każde skrzydło 101 × 28 cm bez ramy (130 × 40 cm z ramą); drewno dębowe, w środkowej części trzy deski w układzie poziomym, skrzydła: po dwie deski pionowe, zaprawa kredowo-klejowa, szara; spoiwa temperowe i olejne (identyfikacja na podstawie badań z 1979); widoczne spojenia desek, w części centralnej pośrodku niewielkie uzupełnienie ubytku podobrazia, liczne pojedyncze retusze; regularna siatka spękań – zob. Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum on Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, vol. 1, *Signed and Attributed Paintings*, Warsaw 2016, s. 45–46, kat. nr 33 (tam wcześniejsza literatura) – zob. też H. Boëdec, op. cit., s. 86–87, 148–150, kat. nr R 2; A. Koopstra, op. cit., s. 100–102.



il. 1 | fig. 1

Stan badań

Warsztat Jeana
Bellegambe'a

| Workshop of Jean
Bellegambe, *Tryptyk
Opłakiwania* (otwarty)

| *The Lamentation
Triptych* (open),
ok. c. 1515, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

Badacze zajmujący się tryptykiem wielokrotnie podejmowali próby ustalenia tożsamości ukazanych na skrzydłach postaci fundatorów, choć nie dysponowali materiałami archiwalnymi, które mówiłyby o okolicznościach powstania retabulum. Ostatnie badania technologiczne, które ujawniły zakres przemalowań pierwotnej kompozycji tablic tryptyku, rzuciły nowe światło na kwestię fundacji dzieła.

Władysław Terlecki, na podstawie herbu umieszczonego na ramie, zidentyfikował postać kanonika na lewym skrzydle tryptyku jako Jana Moscrona⁴, proboszcza kościoła

⁴ W 1929 r. Władysław Terlecki zidentyfikował herb umieszczony na ramie jako należący do jednej z gałęzi rodu Moschron (Mouscron, Moscroens, Moscron). Podaję tu zapis nazwiska zgodny z listem Terleckiego.



il. 2 | fig. 2

Warsztat Jeana
Bellegambe'a
| Workshop of Jean
Bellegambe, *Tryptyk
Opłakiwania* (zamknięty)
| *The Lamentation
Triptych* (closed),
ok. | c. 1515, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

foto | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum
Narodowe w Warszawie

Zwrócił on uwagę na podobieństwa do tarczy herbowej innej gałęzi rodu – używającej zapisu nazwiska Mouscron – która na wstędze zamiast klucza miała trzecią różę (korespondencja z dyrektorem Bronisławem Gembarzewskim z 2 października 1929 r., Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Korespondencja Działu Malarstwa Obcego (dalej: AMNW, koresp. dział.), sygn. 4/52, nr 19). Zob. też opis herbów w: Johannes Baptist Rietstap, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des Termes du blason* [online], [dostęp: 19 października 2016], Gouda 1884, t. 2, s. 267 (Moschron) i s. 272 (Mouscron), dostępny w Internecie: <<https://archive.org/stream/armorialgnrao2rietuoft#page/272/mode/1up>>. Obie rodziny mieszkaly w Brugii i były ze sobą spokrewnione; wywodziły się zapewne z hrabstwa Hainaut, gdzie znajduje się wieś Mouscron, na północny wschód od Lille. Członkowie tego rodu należeli do najwyższej warstwy społeczeństwa: Giovanni i Alessandro Moscheroni (tj. Johan i Alexandre Mouscron) kupili *Madonnę z Dzieciątkiem* z pracowni Michała Anioła, która w 1506 r. została umieszczona w kaplicy rodowej w kościele Onze Lieve Vrouwekerk w Brugii – zob. Jan Białostocki, Maria Skubiszewska et al., *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego*, Warszawa 1979, s. 28, kat. nr 10; Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, New York 2008, s. 3. Oxford History of Art. W dalszej części tekstu będę używała zapisu nazwiska w formie Mouscron.

Onze-Lieve-Vrouw w Brugii, który zmarł 14 lipca 1523 roku, donatorką zaś miałyby być żona brata duchownego, Wilhelma – Luiza (Ludwika) Veneta, która zmarła w tym samym roku⁵. Propozycja takiego określenia tożsamości kobiety sformułowana została na podstawie błędnego rozpoznania towarzyszącego jej patrona, w którym widziano św. Ludwika⁶. Również Robert Genaille zidentyfikował pojawiające się w tryptyku herby jako należące do brugijskiej rodziny Mouscron⁷. Towarzyszącego postaci kobiety świętego rozpoznał jako Jodoka (Joosa, Josse'a), którego wraz ze św. Grzegorzem autor uznał za patronów klęczących fundatorów, małżonków Gregoire'a i Jossine Mouscron⁸ (abstrahując od szat męczyzny wskazujących na jego przynależność do stanu kapłańskiego). Według Anny Koopstry kanonikiem mógłby być Jean Mouscron (zm. 1535), archidiakon z Cambrai, wzmiankowany w źródłach w latach 1507–1535. Duchowny dokonał wielu fundacji w podlegających diecezji instytucjach⁹. Koopstra poddała też w wątpliwość identyfikację postaci fundatorów jako pary małżeńskiej¹⁰, co więcej jako pierwsza zauważyła, że postać na lewym skrzydle została wtórnie dodana po ukończeniu pierwotnej kompozycji¹¹. Znalazło to potwierdzenie w najnowszych badaniach.

Tryptyk *Oplakiwania* przypisywano niegdyś Rogierowi van der Weydenowi¹² (ok. 1399–1464; zapewne ze względu na czytelną w kompozycji sceny głównej inspirację twórczością tego mistrza lub jego warsztatu)¹³, a także Hansowi Memlingowi (ok. 1433–1494)¹⁴. W latach trzydziestych XX wieku autorstwo Bellegambe'a zaproponował Paul Wescher¹⁵, niedługo potem atrybucję tę zaakceptował Max Friedländer¹⁶ i Robert Genaille¹⁷. Ten ostatni wskazywał na charakterystyczne dla stylu mistrza proporcje figur o wydłużonych przedramionach, co widać zwłaszcza w przedstawieniach Chrystusa i jego matki. Zwracał uwagę na charakterystyczny

⁵ Korespondencja z Gembarzewskim, AMNW, koresp. dział., sygn. 4/52, nr 19; podobnie uważał Paul Le-francq – zob. Robert Genaille, *Le retable de Varsovie. La Déploration de Jean Bellegambe*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1963, no 4, s. 44.

⁶ Bronisław Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926, s. 29, kat. nr 252.

⁷ Zob. przyp. 4; Genaille nie mógł znać ustaleń Terleckiego, które – zgodnie z moją wiedzą – nie zostały nigdzie opublikowane – zob. Robert Genaille, *La Déploration du Christ du Musée de Varsovie et les débuts de Jean Bellegambe*, „La Revue des Arts” 1953, no 3, s. 161.

⁸ R. Genaille, *La Déploration*..., op. cit.; idem, *Le retable de Varsovie*..., op. cit., s. 44.

⁹ Informacja pochodzi od Anny Koopstry.

¹⁰ A. Koopstra, op. cit., s. 13, 101, przyp. 301.

¹¹ Badaczka zwróciła na to uwagę w 2013 r. Zob. też A. Koopstra, op. cit., s. 100.

¹² Zapis w inwentarzu Muzeum Sztuk Pięknych, poz. 669/19. Zob. też Jan Białostocki, *The Weyer Collection and the Beginning of the Warsaw Art Museum*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1962, no 2, s. 39.

¹³ Por. *Oplakiwanie*, Mauritshuis, Haga, nr inw. WGA25691. Zob. też Paul Wescher, *Ceuvres inconnues de J. Bellegambe*, „Gazette des Beaux-Arts” 1932, no 74, s. 222, 224.

¹⁴ Karol Korsak, *Sponiewierany Memling*, „Kurier Warszawski”, 30 marca 1922, nr 146; zob. też R. Genaille, *La Déploration*..., op. cit., s. 158.

¹⁵ P. Wescher, op. cit., s. 220.

¹⁶ Max Jakob Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Bd. 12, Berlin 1935, s. 117, kat. nr 118; zob. też wyd. ang., *Early Netherlandish Painting*, vol. 12, Leyden–Brussels 1975, s. 134, kat. nr 118, il. 54 oraz komentarze s. 134, 146.

¹⁷ Początkowo uznawał on tryptyk za pracę ucznia Bellegambe'a – zob. Robert Genaille, *Jean Bellegambe, peintre de la Flandre wallonne (1er tiers du XVI^e siècle) et l'école de Douai*, „Le Bulletin des Musées de France” 1934, année 6e, no 8, s. 164; idem, *La Déploration*..., op. cit., s. 155–164; idem, *Le retable de Varsovie*..., op. cit., s. 37–49; idem, *L'œuvre de Jean Bellegambe*, „Gazette des Beaux-Arts” 1976, t. 87, année 118e, s. 7–28.

sposób oddania twarzy Marii i stojących obok niej dwóch niewiast: ich długie, proste nosy, migdałowate oczy, usta półotwarte w grymasie cierpienia. Dostrzegł częściowe podobieństwo postaci Marii Magdaleny (rysów jej twarzy, nakrycia głowy, pozy i ubioru) do personifikacji Wiary ze skrzydła *Tryptyku Mistycznej Kąpieli w Krwi Zbawiciela (Fons Pietatis)* z Lille¹⁸. Natomiast ułożenie ciała Chrystusa – szczególnie osadzenie głowy i układ ramion – znajdują, jego zdaniem, analogie w *Tryptyku Trójcy Świętej* z Lille¹⁹. Podobne cechy odnaleźć można w *Poliptyku Trójcy Świętej* z Anchin z ok. 1511–1520 roku²⁰ (il. 3, 4). Za charakterystyczny dla „ręki” Bellegambe’a Genaille uznał także sposób namalowania postaci św. Jodoka i portretów fundatorów (których twarze wyróżnia lekko zezujące spojrzenie), a także złotniczych ozdób strojów oraz – co badacz szczególnie podkreślał – rozłożenie kolorów, w tym szarych fioletów²¹. Uznał, że rewersy skrzydeł przemalowano w późniejszym czasie i dlatego nie należy uwzględniać ich w analizie stylu artysty²². Za najbliższą warszawskiemu tryptykowi uznał dwustronną tablicę z Douai z *Sądem Ostatecznym* (awers) i *Madonną w płaszczu opiekuńczym patronującą cystersom* (rewers), ufundowaną przez Izabelę de Malefiance dla opactwa Flines i datowaną na lata 1507–1508²³ (il. 5, 6). Jednakże jej związek z Bellegambe’em budzi wiele wątpliwości²⁴, dlatego wykorzystanie w rozważaniach atrybucyjnych podobieństw stylistycznych tablicy z Douai i tryptyku z Warszawy jest co najmniej ryzykowne. Analogiczna sytuacja ma miejsce przy porównaniu warszawskiego dzieła z kompozycją *Tryptyku Ukrzyżowania* z Museum der bildenden Künste w Lipsku, przypisywanego niegdyś Bellegambe’owi, a obecnie artyście

¹⁸ Palais des Beaux-Arts de Lille, nr inw. P. 832. Zob. Gerdi B. Krebber, G. Kotting, *Jean Bellegambe en zijn Mystiek Bad voor Anchin*, „Oud Holland” 1990, vol. 104, no. 3/4, s. 123–139.

¹⁹ Palais des Beaux-Arts de Lille, nr inw. P. 833. Zob. R. Genaille, *Le retable de Varsovie...*, op. cit., s. 39.

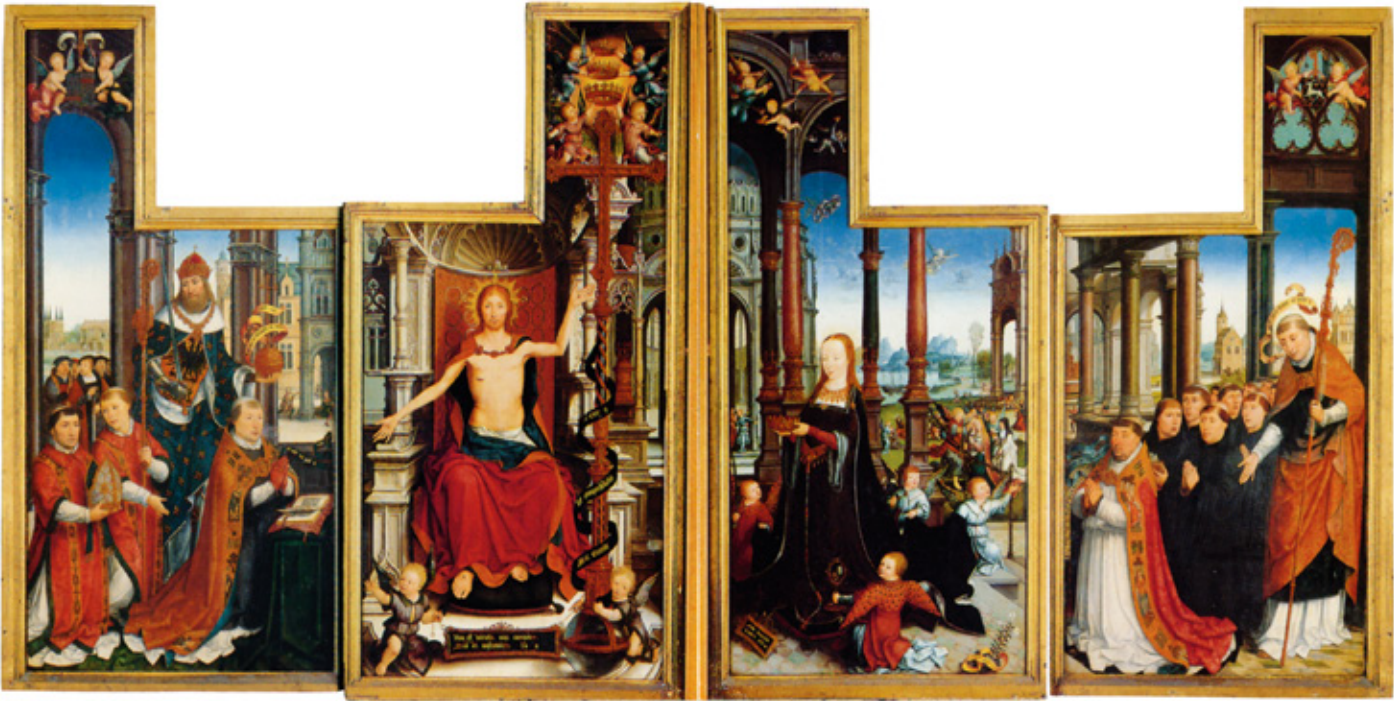
²⁰ Musée de la Chartreuse, Douai, nr inw. 2175. Zob. ibidem, s. 49. Jest to najważniejsze i udokumentowane archiwalnie dzieło Jeana Bellegambe’a.

²¹ Ibidem, s. 42.

²² Ibidem, s. 37–50; idem, *L’œuvre...*, op. cit., s. 7, 16.

²³ Ok. 1507–1508, Musée de la Chartreuse, Douai, nr inw. 408.

²⁴ Por. Jean Bellegambe, *Sąd Ostateczny i Maria w płaszczu opiekuńczym patronująca cystersom*, obraz na desce, 91 × 74 cm, Musée de la Chartreuse, Douai, nr inw. 408, [online] [dostęp 2 lutego 2017], dostępny w Internecie <http://collection.musenor.com/application/moteur_recherche/ConsultationOeuvre.aspx?idOeuvre=377017>. Genaille początkowo uznawał tablicę z Douai za pracę Jana Provoosta (1462–1525), artysty z Valenciennes, który przejął warsztat po śmierci Simona Marmiona (ok. 1420–1425 – 1489) i zdaniem badacza mógł mieć wpływ na styl Bellegambe’a – zob. R. Genaille, *Le retable de Varsovie...*, op. cit. W późniejszych opracowaniach dzieło przypisuje Bellegambe’owi – zob. Robert Genaille, Maciej Monkiewicz, Antoni Ziemia, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001, s. 34. Atrybucja ta została odrzucona przez Molly Faries w 1987 – zob. Molly Faries, *The underdrawing of Jan Provoost’s Last Judgement and related paintings* [w:] *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, ed. Roger Van Schoote, Hélène Verougstraete-Marcq, Louvain-la-Neuve 1989, s. 141; il. 9, s. 143. Colloque pour l’Étude du Dessin Sous-Jacent 7. Françoise Baligand, opierając się na badaniach archiwalnych, w 1992 ponownie przypisała tablicę Bellegambe’owi – zob. Françoise Baligand, *Jean Bellegambe au musée de Douai* [online], „Revue du Nord” 1992, t. 74, no 297–298, [dostęp: 2 lutego 2017], s. 759–769, dostępny w Internecie: <<https://doi.org/10.3406/rnord.1992.4775>>. Autorka wraca do atrybucji Friedländera z 1935 (zob. M.J. Friedländer, *Die altniederländische...*, op. cit., Bd. 12, s. 178, kat. nr 130). Z atrybucją nie zgadzają się jednak Christian Heck i Anna Koopstra – zob. Christian Heck et al., *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et France du Nord au XV^e et au début du XVI^e siècle*, Bruxelles 2005, t. 2, s. 451–456, kat. nr 69 (jako dzieło nieznanego artysty południowoniderlandzkiego); A. Koopstra, op. cit., s. 47, przyp. 138; tam powołanie na tekst doktoratu Boëdeca, który również nie przychyła się do tej atrybucji (H. Boëdec, op. cit., vol. 2, s. 136–148).





z jego kręgu²⁵. Podobieństwa stylistyczne są szczególnie wyraźne w sposobie kształtowania twarzy, gestach postaci oraz w zakomponowaniu figur w pejzażu²⁶.

Również w odniesieniu do *Tryptyku Opłakiwania* kwestionowano autorstwo Bellegambe'a. Hervé Boëdec²⁷ i Anna Koopstra²⁸ ostatecznie je odrzucili. Boëdec zauważa, że właściwie żaden z elementów charakteryzujących kompozycję i styl dzieła nie posiada wyrażonej analogii wśród udokumentowanych prac tego artysty. Różnią je natomiast m.in. cechy fizjonomii, drapowanie szat, kształtowanie pejzażu. Nietypowym rozwiązaniem pozostaje zastosowanie „czy-

²⁵ Krąg Jeana Bellegambe'a, *Tryptyk Ukrzyżowania*, Museum der bildenden Künste w Lipsku, obraz na desce, 120 × 86,5 cm (tablica środkowa), 120 × 34,5 cm (każde skrzydło), nr inw. 1551 – zob. Stephan Kemperdick, *Umkreis Jean Bellegambe d. Ä.* [w:] Maximilian Speck von Sternburg, *Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*, Hrsg. Herwig Guratzsch, Alexandra Nina Bauer, kat. wyst., Museum der bildenden Künste, Lipsk, 1998, Leipzig 1998, s. 55–57.

²⁶ Dziękuję Peterowi van den Brinkowi za zwrócenie mi uwagi na tę analogię.

²⁷ H. Boëdec, op. cit., vol. 2, s. 86–87, za: A. Koopstra, op. cit., s. 101, przyp. 303.

²⁸ A. Koopstra, op. cit., s. 101.

il. 3 | fig. 3

Jean Bellegambe,
Poliptyk Trójcy Świętej
z Anchin (pełne otwarcie)
| *Polyptych of the Trinity*
from Anchin (fully open)
ok. | c. 1511–1520, Musée
de la Chartreuse, Douai

fot. | photo © Musée de la
Chartreuse, Douai

il. 4 | fig. 4

Jean Bellegambe,
Poliptyk Trójcy Świętej
z Anchin (zamknięte
skrzydła wewnętrzne)
| *Polyptych of the*
Trinity from Anchin
(internal wings closed)
ok. | c. 1511–1520, Musée
de la Chartreuse, Douai

fot. | photo © Musée de la
Chartreuse, Douai

il. 5 | fig. 5

Jean Bellegambe, *Sąd*
Ostateczny (awers) | *The*
Last Judgement (obverse),
ok. | c. 1507–1508, Musée
de la Chartreuse, Douai

fot. | photo © Agencja BE&W

il. 6 | fig. 6

Jean Bellegambe,
Madonna w płaszczu
opiekuńczym patronująca
cystersom (rewers) | *The*
Virgin of the Protective
Cloak as Patron of the
Cistercians (reverse),
ok. | c. 1507–1508, Musée
de la Chartreuse, Douai

fot. | photo © Agencja BE&W

stej” techniki *en grisaille*²⁹. Bellegambe miał bowiem w zwyczaju uzupełnianie modelunku *grisaille*’owych figur tonami inkarnatu³⁰, co podkreśla także Koopstra. Wątpliwości autorki budzi również brak *pentimenti* w warstwie malarskiej oraz zastosowanie bardziej szczegółowego podrysowania niż w potwierdzonych archiwalnie samodzielnych dziełach artysty³¹. Różnice te wskazują jej zdaniem na innego twórcę³².

Określenie czasu powstania retabulum niesie ze sobą także szereg trudności. Genaille, na podstawie cech ubioru fundatorki ostatecznie przyjął datowanie na ok. 1495 rok³³, czyniąc z tryptyku najwcześniejszą pracę w znanym wówczas *œuvre* Bellegambe’a – miałby on zatem powstać na długo przed potwierdzoną archiwalnie obecnością artysty w Douai (1504)³⁴. Badacz postrzegał *Tryptyk Opłakiwania* jako zapowiedź przyszłego stylu mistrza, stylu, który swój pełny wyraz znajdzie w *Poliptyku Trójcy Świętej* z Anchin. Jan Białostocki dostrzegł w dziele wpływy stylistyczne wspominanej wcześniej tablicy z Douai, zwrócił także uwagę na „mnierystyczną” formułę stroju Marii Magdaleny, co skłoniło go do datowania obrazu na lata ok. 1515–1520³⁵. Przypomniat, że w tym czasie tzw. manieryzm antwerpski osiągnął już pełną dojrzałość i rozprzestrzenił się również na tereny poza Antwerpią. Z opinią Białostockiego zgodziła się Joanna Jabłońska³⁶ i Anna Koopstra³⁷.

Odrębnym problemem pozostaje również kwestia interpretacji programu ikonograficznego dzieła³⁸. Odczytanie pierwotnego układu kompozycji sprawiło, że dotychczasowe ustalenia w dużym stopniu się zdezaktualizowały³⁹. Na obecnym etapie badań atrybucyjno-stylistycznych wyłaniają się zatem trzy zasadnicze pytania: kto był twórcą dzieła, czy sam Bellegambe czy inny mistrz, być może z jego kręgu, kto ufundował tryptyk oraz jak interpretować jego program ikonograficzny?

Badania technologiczne z 2016 roku

Punktem wyjścia niniejszych rozważań są badania technologiczne tryptyku, które objęły wykonanie fotografii w promieniowaniu podczerwonym, rentgenografię oraz analizę pod

²⁹ H. Boëdec, op. cit., vol. 2, s. 86.

³⁰ Por. skrzydła ze sceną *Zwiastowania* w Walters Art Museum, Baltimore, nr inw. 37.288.

³¹ A. Koopstra, op. cit., s. 102.

³² Kopia sceny *Opłakiwania* pojawiła się na aukcji domu aukcyjnego Lempertz w Kolonii 20 marca 1930 (jako dzieło Quintena Massijsa), co wzmacnia tezę Koopstry – kompozycja ta mogła funkcjonować w powtórzeniach produkowanych przez warsztat Bellegambe’a – zob. ilustracja w RKD nr 0000061263.

³³ R. Genaille, *Le retable de Varsovie...*, op. cit., s. 42.

³⁴ Ibidem, s. 43.

³⁵ *Malarstwo francuskie...*, op. cit., s. 27–28, kat. nr 10.

³⁶ Joanna Jabłońska, *Tryptyk Opłakiwania Jeana Bellegambe’a ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Quart” 2012, nr 2(24), s. 30.

³⁷ Informacja pochodzi z rozmowy odbytej w 2013

³⁸ Szczegółowa analiza porównawcza układu tych scen w sztuce niderlandzkiej XV–XVI wymaga osobnego opracowania.

³⁹ Zob. J. Jabłońska, op. cit.

mikroskopem miejsc w sposób widoczny poddanych przemalowaniom⁴⁰. Fotografia w promieniowaniu podczerwonym ujawniła podrysowanie suchym materiałem – zapewne kredką węglową (il. 7)⁴¹. W scenach *Opłakiwania* (il. 8) i *Mszy św. Grzegorza* wyrazista kreska kształtuje kontury figur i ich modelunek oddany za pomocą gestego szrafowania. Można przyjąć, że zgodnie z ówczesną praktyką, tak czytelny szkic został przygotowany przez mistrza dla jednego z członków warsztatu, który miał zająć się opracowaniem malarskim retabulum⁴². Jedyna postać pozbawiona podrysowania to kanonik na lewym skrzydle. Badania mikroskopowe potwierdziły wcześniejszą obserwację Koopstry – postać została dodana już po ukończeniu pierwotnej kompozycji tablicy – w przetarciach farby w partii komży i włosów duchownego widać błękit i złoto użyte do namalowania kapy św. Grzegorza (il. 9).

Wykonana w podczerwieni fotografia prawego skrzydła uwidoczniła, niedostrzegane dotychczas, późniejsze przemalowania (il. 10). Te ostatnie polegały przede wszystkim na zamalowaniu postaci klęczącego za fundatorką zakonnika, którego jasny habit i ciemna peleryna z kapturem pozwalają identyfikować jako dominikanina. Lewą dłonią wskazywał on na kobietę, prawą rękę kierował ku górze, prawdopodobnie polecając ją Boskiej opiece. Jego sylwetka została przesłonięta dzięki poszerzeniu płaszcza stojącej obok postaci świętego patrona oraz rozbudowaniu partii pejzażu, w tym miejscu opracowanego mniej dokładnie: farbę kładziono tu grubo, szybkimi, stosunkowo szerokimi pociągnięciami pędzla, bez punktowania światła, jak ma to miejsce w krajobrazowym tle sceny *Opłakiwania*.

W podczerwieni udało się również dostrzec przemalowania szat świętego towarzyszącego fundatorce. Jego jasny habit i ciemny płaszcz z kapturem, spod którego widać było tonsurę (co potwierdza również rentgenogram) (il. 11) zastąpił płaszcz szarofioletowy. Mężczyźnie dodano naszyjnik z muszli i przystrojony muszlami kapelusz (oznaki pielgrzyma), a także przewieszoną przez przedramię koronę. Atrybuty te wskazują na św. Jodoka. Obserwacje pod mikroskopem potwierdziły, że również czarne włosy mężczyzny mają charakter wtórny. Tuż nad księgą, którą święty trzyma w lewej dłoni badania mikroskopowe pozwoliły dostrzec oryginalny fragment jasnoszarego habitu (il. 12). Sama księga stanowi pierwotny element kompozycji (w podczerwieni widać jej podrysowanie), podobnie jak laska zwieńczona krzyżem (poszerzony został jedynie jej trzon) (il. 12) oraz czytelna do dziś gwiazda na czole patrona. Wszystkie te elementy wskazują, że w pierwszej wersji na prawym skrzydle fundatorce towarzyszył św. Dominik⁴³.

⁴⁰ W ramach projektu badawczego przeprowadzonego w MNW zostały wykonane następujące badania: Marta Bielicka (Pracownia Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Podłożu Drewnianym) przeprowadziła obserwacje mikroskopem optycznym stereoskopowym Nikon SMZ 800, z możliwością rejestracji obrazu; fotografie w podczerwieni w zakresie 1000–1200 nm zostały wykonane przez Piotra Lisowskiego z Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie aparatem Canon EOS 6D z konwersją IR, z filtrem Heliopan IR RG 1000 nm; fotografie rentgenowskie wykonał Roman Stasiuk aparatem rentgenowskim Baltospot 100 KV firmy Balteau, na materiałach Fuji Medical X-Ray Super RX, zakres rejestracji 32 KV (początek promieniowania RTG twardego); dodatkowe fotografie w podczerwieni w zakresie 1000–1200 nm zostały wykonane przez Romana Stasiuka, aparatem Nikon D 700 z konwersją IR, z filtrem Heliopan IR RG 1000 nm.

⁴¹ Zob. przyp. 11.

⁴² Aleksandra Janiszewska, *Czego nie widać. Podrysowania w XVI-wiecznych obrazach niderlandzkich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [w:] *W warsztacie niderlandzkiego mistrza. Holenderskie i flamandzkie rysunki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie / In the Workshop of a Netherlandish Master. Dutch and Flemish Drawings from the Collection of the National Museum in Warsaw*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017, Warszawa 2017, s. 62–72.

⁴³ Identyfikowany wcześniej również jako św. Jakub (zob. P. Wescher, *CEuvre...*, op. cit., s. 222) i św. Ludwik (z powodu korony – zob. m.in. Juliusz Starzyński, Michał Walicki, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1938, s. 66, kat. nr 104).

il. 7 | fig. 7

Tryptyk Oplakiwania
(skrzydło lewe),
fotografia
w podczerwieni (IR)
| *The Lamentation*
Triptych (left wing),
IR image

fot. | photo © Roman Stasiuk



il. 8 | fig. 8

Tryptyk Oplakiwania
(tablica środkowa),
fotografia
w podczerwieni (IR)
| *The Lamentation*
Triptych (central panel),
IR image

fot. | photo © Roman Stasiuk



Kolejna ingerencja malarska polegała na domalowaniu w dwóch miejscach tarcz herbowych. Jedna z nich została wkomponowana w znajdujący się na ramie lewego skrzydła, pod postacią kanonika, wcześniejszy napis: *c'est ir + ue mon ir + ue desir*, przy czym zakrywa ona częściowo słowo *mon*. Na rentgenogramie widać zarys litery *m*, zamalowanej w trakcie przygotowania tła pod tarczę herbu (il. 13). Na nakryciu klęcznika fundatorki znajduje się drugi herb, tym razem o dwudzielnym, tj. małżeńskim, reprezentującym dwa rody, polu. Lewa jego część (męska) dobrze się zachowała i prezentuje barwy identyczne z herbem ukazanym na ramie⁴⁴, a prawa

⁴⁴ Obecnie nie ma znajdującego się na drugim herbie klucza w zwieńczeniu wstęgi. Zgodnie z materiałami archiwalnymi był on tam widoczny jeszcze w 1929 – zob. przyp. 45.



il. 9 | fig. 9

Tryptyk Oplakiwania
(skrzydło lewe),
fotografie pod
mikroskopem | *The
Lamentation Triptych*
(left wing), microscopic
image

fot. I photo © Marta Bielicka /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

(kobieca) pozostaje nieczytelna ze względu na uszkodzenie warstwy malarskiej⁴⁵ (il. 14). Herb na nakryciu kłęcznika fundatorki najprawdopodobniej zakrył przedstawiony tam wcześniej nieco mniejszy znak herbowy. Wskazuje na to rozkład dekoracji kwiatowej na tkaninie – symetryczny i precyzyjny na całej powierzchni, bezpośrednio przy herbie został częściowo przysłonięty

⁴⁵ Zachował się przerys wykonany w 1929 (Archiwum MNW, sygn. 4/52, nr 19), opublikowany następnie w: R. Genaille, *La Déploration...*, op. cit., il. s. 158 wraz z następującym opisem: „L’écu est parti à dextre des armes du mari et à senestre: d’or à la fasce haussée d’azur, accompagné en chef de deux taus au pied ancré (?) du même, et en pointe d’un léopard (?) passant au naturel” – ibidem, s. 160.



il. 10 | fig. 10

Tryptyk *Opłakiwania*
(skrzydło prawe),
fotografia w
podczerwieni (IR) | *The*
Lamentation Triptych
(right wing), IR image

fot. | photo © Roman Stasiuk

powiększoną tarczą. Obserwacje te znalazły potwierdzenie podczas analizy mikroskopowej tego miejsca. Pod warstwą przemalowania, w górnej części lewego pola pierwotnego herbu rentgenogram odsłonił kształt przypominający figurę heraldyczną nazywaną kołnierzem turniejowym, używaną na ogół do oznaczania herbu dziedzica tytułu (il. 15) (element jest zresztą czytelny także w świetle bocznym, oraz na archiwalnej fotografii z ok. 1935)⁴⁶. Pojawienie się dystynkcji przynależnej męskim potomkom rodu w znaku herbowym fundatorki tryptyku uznać należy za nietypowe.

Przedstawienia malarskie retabulum powstały zatem w dwóch fazach. Należy przyjąć, że ok. 1515 roku ukończono scenę części środkowej – *Opłakiwanie*, oraz sceny na skrzydłach bocznych: *Mszę św. Grzegorza*, oraz wizerunek fundatorki ze św. Dominikiem i nieznanym dominikaninem na tle pejzażu, a także przedstawienie *Noli me tangere* na odwrociach skrzydeł. Druga faza objęła przemalowania awersów skrzydeł bocznych; na lewym skrzydle został domalowany klęczący kanonik, zaś na prawym zamalowano figurę zakonnika, a św. Dominika zastąpił św. Jodok. Pojawiły się też dwa herby rodu Mouscron⁴⁷ – na dolnej listwie obramienia lewego skrzydła oraz w miejscu wcześniejszego herbu na dekoracji klęcznika. Wydaje się, że jedynym racjonalnym uzasadnieniem tych zmian mogła być inicjatywa nowego właściciela tryptyku – kanonika. Przemalowania różnią się wyraźnie od oryginalnych warstw malarskich, choć artysta starał się naśladować styl istniejącej już kompozycji. Świadczy o tym sposób plastycznego kształtowania draperii, np. płaszcza i rękawów szaty św. Jodoka formowanych podobnie do fałd szat postaci ze środkowej i lewej tablicy (np. rękawów sukni Marii Magdaleny i Marii stojącej za głową Chrystusa, czy też św. Grzegorza). Mniejszy kontrast światła i cienia kształtujący załamania draperii płaszcza św. Jodoka (dawniej Dominika) sprawia, że tracą one głębię. Dzięki nałożeniu niebieskawej szarości na warstwę brązu malarz uzyskał szaro-granatowo-fioletową tonację. W pierwszej fazie powstawania tryptyku „złamane” kolory powstały ze zmieszania dwóch różnych pigmentów, a nie w wyniku nakładania na siebie plam barwnych. Przemalowania wykonano gęstszymi, mocniej kryjącymi farbami, w niektórych miejscach nakładanymi wręcz impastowo. Pozwala to sądzić, że figura nowego fundatora i pozostałe przemalowania zostały wykonane przez innego artystę, zapewne w latach dwudziestych lub trzydziestych XVI wieku⁴⁸.

⁴⁶ Archiwum w Dziale Dokumentacji Wizualnej MNW, negatyw szklany nr 278 (autor Józef Grein); zob. R. Genaille, *La Déploration...*, op. cit., il. s. 158.

⁴⁷ Zob. przyp. 6.

⁴⁸ Peter van den Brink uważa natomiast, że należy wyróżnić trzy fazy powstawania tryptyku. Postać kanonika dodano w ostatniej fazie, czyli w latach pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych XVI w. Ma na to wskazywać zupełnie inny sposób jej namalowania niż pozostałych części kompozycji, w tym przemalowań na prawym skrzydle (zamiana św. Dominika na św. Jodoka) oraz nieumiejętne „wklejenie” figury kanonika w scenę *Mszy św. Grzegorza*. Sądzę jednak, że wykreowanie aż trzech faz powstawania i przekształceń tryptyku nie daje się uzasadnić zmianą właściciela i dlatego utrzymuję hipotezę powstawania tryptyku w dwóch fazach.



Układ herbów, z których jeden zastąpił namalowaną pierwotnie tarczę herbową nieznanej fundatorki dzieła miał sugerować pokrewieństwo kanonika i kobiety przedstawionej na prawym skrzydle. Można przyjąć, że niewieści wizerunek został „zaanektowany” przez duchownego, który chciał, by sportretowaną osobę identyfikowano z jego matką, siostrą bądź szwagierką. Zapewne na jego polecenie przemalowano też postać św. Dominika. Obecność tego patrona wraz z przedstawieniem drugiego zakonnika wskazywała niewątpliwie na duchowe związki właściwej fundatorki tryptyku z zakonem kaznodziejskim. Usunięcie tych postaci i polecenie namalowania w ich miejsce św. Jodoka wiązało się być może z faktem, że był on patronem kanonika lub też spokrewnionej z nim kobiety (o imieniu Jossine?). Tryptyk mógł też zostać przeniesiony z kościoła dominikańskiego do innego, pod wezwaniem św. Jodoka (bądź też do kaplicy o takim *patrocinium*). Oryginalne elementy kompozycji malarskiej tryptyku, a w szczególności jego program ikonograficzny, mogą dostarczyć nam istotnych informacji o fundatorce retabulum.

Ikonografia

W scenie *Opłakiwania* zajmującej najważniejszą, środkową część tryptyku w sposób szczególny – obok postaci Chrystusa – wyeksponowana została postać Marii Magdaleny, która prawą ręką podtrzymuje bezwładną dłoń Zbawiciela, a lewą ociera łzy. U jej stóp stoi zakryte *albarello* – majolikowe naczynie aptekarskie, które mieści oleje do namaszczenia ciał zmarłych.

il. 11 | fig. 11

Tryptyk Opłakiwania
(skrzydło lewe –
fragment),
rentgenogram (RTG)
| *The Lamentation*
Triptych (left wing –
detail), X-ray image

fot. | photo © Roman Stasiuk



il. 12 | fig. 12

Tryptyk Oplakiwania
(skrzydło prawe –
fragment), fotografia
pod mikroskopem | *The*
Lamentation Triptych
(right wing – detail),
microscopic image

fot. I photo © Marta Bielicka /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Należy zwrócić uwagę, że tylko Magdalena dotyka ciała Jezusa bez pośrednictwa jakiejkolwiek materii⁴⁹. Ten przykuwający uwagę gest nie tylko wyodrębnia obie postaci, akcentując ich znaczenie w obrębie pierwszoplanowej grupy oraz całej kompozycji, ale także skupia w sobie dwa najważniejsze wątki treściowe programu retabulum związane z tajemnicą Wcielenia Chrystusa oraz z kultem św. Marii Magdaleny.

Lewe skrzydło wypełnia przedstawienie *Mszy św. Grzegorza*. Wydarzenie to opisuje żywot papieża Grzegorza Wielkiego z VIII wieku autorstwa Pawła Diakona. Opowieść

⁴⁹ Profesorowi Adamowi S. Labudzie dziękuję za to cenne spostrzeżenie.



rozpowszechniła się dzięki *Złotej Legendzie*. Cud, jaki wydarzył się podczas sprawowanej przez papieża mszy, kierował myśli wiernych ku tajemnicy transsubstancjacji, realnej przemiany chleba w ciało, a wina w krew Chrystusa⁵⁰. Dogmat o przeistoczeniu został przyjęty podczas IV soboru laterańskiego w 1215 roku. Duże zasługi dla propagowania kultu Bożego Ciała położyli dominikanie. To św. Tomasz z Akwinu wprowadził do liturgii osobne *proprium* (część zmienną mszy) poświęcone *Corpus Domini*. Cześć, jaką otaczano postaci eucharystyczne w dużym stopniu kształtowała ówczesną pobożność oraz indywidualne przeżycie rzeczywistego kontaktu z Bogiem.

Motyw Boga Człowieka powraca także na rewersach skrzydeł, w scenie *Noli me tangere*. Maria Magdalena udaje się do grobu Chrystusa, chcąc wonnymi olejkami namaścić jego ciało, nie znajduje go tam jednak. Napotkanego mężczyznę bierze za ogrodnika i dopiero po chwili rozpoznaje w nim Zbawiciela. Wypowiadając słowa *Rabbuni* ('Nauczycielu'), przyklęka i chce go dotknąć. Chrystus powstrzymuje ją gestem dłoni i słowami *Noli me tangere* ('Nie dotykaj mnie'). Zmartwychwstały Chrystus objawia się tu w swoim ciele uwielbionym, przebywa jeszcze wśród ludzi, by niebawem wstąpić do Ojca. W programie ikonograficznym tryptyku temat Wcielenia Boga został więc potraktowany szeroko i wieloaspektowo, obejmuje

il. 13 | fig. 13

Tryptyk Oplakiwania
(skrzydło lewe –
fragment),
rentgenogram (RTG)
| The Lamentation
Triptych (left wing –
detail), X-ray image

fot. | photo © Roman Stasiuk

⁵⁰ Zob. m.in. *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, Hrsg. Andreas Gormans, Thomas Lentz, Berlin 2007.



il. 14 | fig. 14

Tryptyk Opłakiwania
(skrzydło prawe –
fragment) | *The
Lamentation Triptych*
(right wing – detail)

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

treści związane z Ofiarą Syna Bożego i kwestią wiary w realną, cielesną obecność Chrystusa podczas sprawowanej Eucharystii.

Drugim ważnym wątkiem programu ideowego retabulum jest ten związany z postacią Marii Magdaleny, która pojawia się w warszawskim tryptyku dwukrotnie: w kwaterze środkowej, gdzie została ukazana zgodnie z północną tradycją jako nawrócona jawnogrzesznica⁵¹ w bogatym, czerwono-zielonym stroju o błękitnych rękawach oraz w scenie *Noli me tangere*. W obrazach rewersów skrzydeł twórca sięgnął po rozpowszechniony w Europie Północnej wariant ikonograficzny z Chrystusem w stroju ogrodnika⁵². Obok Ewangelii źródłem popularności tego tematu były teksty kazań. Postać świętej przywoływano, nauczając o pokucie. Często stosowano też wywodzącą się z opowieści biblijnej metaforę: poprzez gorliwe podążanie drogą czystości i dar łaski dany przez Chrystusa-Ogrodnika, życie Marii Magdaleny przemieniło się z *terra inculta* ('ziemi jałowej') w żyzny i kwitnący *hortus conclusus* ('ogród zamknięty')⁵³. Szczególnie chętnie historię tę wykorzystywano w tekstach adresowanych do pobożnych kobiet, ponieważ przypominała, że to właśnie niewiastę Chrystus wybrał na pierwszego świadka⁵⁴, głosicielkę prawdy o Zmartwychwstaniu, i to ją posłał do uczniów z Dobrą Nowiną⁵⁵. Zastanawia sam wybór sceny *Noli me tangere* do dekoracji zamkniętych skrzydeł ołtarzowych. Poza tryptykiem warszawskim pojawia się ona w tym miejscu tylko na jednym znanym mi retabulum niderlandzkim – Tryptyku z opactwa Dieleghem Mistrza Roku 1518, poświęconego w całości Marii Magdalenie⁵⁶. Anna Koopstra zauważa, że układ kompozycji (il. 1b) z Chrystusem po lewej i Marią Magdaleną po prawej stronie (wraz z towarzyszącymi postaciami

⁵¹ Susan Haskins, *Foreword* [w:] *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, ed. by Michelle A. Erhardt and Amy M. Morris, Leiden–Boston 2012, s. XXXII.

⁵² Barbara Baert, *The Gaze in the Garden. Mary Magdalene in Noli me tangere* [w:] *Mary Magdalene...*, op. cit., s. 211–212.

⁵³ Katherine L. Jansen, *Like a Virgin. The Meaning of the Magdalen for Female Penitents of Later Medieval Italy*, „Memoirs of the American Academy in Rome” 2000, vol. 45, s. 141; zob. też przyp. 29.

⁵⁴ Zob. J 20,14–18; Mk 16,9–11; Mt 28,9–10. Święty Mateusz nie wspomina o Marii Magdalenie, lecz o niewiastach.

⁵⁵ B. Baert, *The Gaze in the Garden...*, op. cit., s. 219.

⁵⁶ Obraz na desce, 180 × 150 cm (tablica środkowa), 185 × 70 cm (każde skrzydło), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela, nr inw. 329. Dziękuję Peterowi van den Brinkowi za zwrócenie mi uwagi na to dzieło.



inskrpcjami) nie zgadza się z narracją biblijną, w której to Magdalena rozpoczyna dialog ze Zmartwychwstałym⁵⁷. Badaczka uważa, że dzięki temu zabiegowi postaci świętej patronki i donatorki znalazły się na tym samym skrzydle, co mogło służyć podkreśleniu szczególnej czci, jaką fundatorka retabulum otaczała Marię Magdalenę. Należy jednak podkreślić, że taki układ postaci często występuje w malarstwie niderlandzkim i europejskim, również ok. 1525 roku⁵⁸, a także w rycinach, m.in. autorstwa Hansa Schäufeleina (ok. 1504), Albrechta Dürera (ok. 1510) czy Lucasa van Leydena (1519).

Święta Maria Magdalena zajmowała ważne miejsce w duchowości dominikańskiej. Na mocy bulli Bonifacego VIII z 6 kwietnia 1295 roku zakonnicy zostali ustanowieni opiekunami jej grobu w Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (Prowansja) i przyczynili się do rozwoju jej kultu w Europie⁵⁹. Święta stała się też ich oficjalną współpatronką. W kazaniach często sięgali po jej przykład jako nawróconej grzesznicy, ale także przypominali o roli *Apostola apostolorum* ('Apostołki apostołów'), tej, która pierwsza przyniosła wiadomość o Zmartwychwstaniu.

il. 15 | fig. 15

Tryptyk Oplakiwania (skrzydło prawe – fragment) – zestawienie rentgenogramu (RTG) i fotografii w świetle widzialnym | *The Lamentation Triptych* (left wing – detail) – combination of an X-ray image with a photograph in visible light

fot. | photo © Roman Stasiuk

⁵⁷ Informacja zawarta w korespondencji mailowej.

⁵⁸ Zob. przykłady w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), www.rkd.nl.

⁵⁹ Michelle A. Erhardt, Amy M. Morris, *Introduction* [w:] *Mary Magdalene...*, op. cit., s. 9–10.

Wszystkie omówione wyżej wątki, świadczyć mogą o wpływie, jaki na ikonografię tryptyku wywarła pobożność i homiletyka zakonu kaznodziejskiego. Konstatację tę dodatkowo potwierdzają obecne w pierwotnej kompozycji prawego skrzydła retabulum przedstawienia św. Dominika i klęczącego zakonnika. Związki fundatorki z zakonem dominikanów dodatkowo potwierdza zawieszony u jej pasa sznur modlitewny. Wskazuje on na przynależność do jednego z bractw różańcowych, które pod koniec XV wieku pojawiły się w wielu miastach europejskich. Przyjmuje się, że pierwsze z nich powstało w Douai z inicjatywy dominikanina Alaina de la Roche'a (ok. 1428–1475) w 1468 roku⁶⁰, następne – w Lille i Gandawie (przed 1475). Opiekę nad bractwami sprawowali dominikanie, co zostało potwierdzone bullą papieża Sykstusa IV z 1478 roku. Stowarzyszenia te miały charakter egalitarny, każdy mógł do nich przystąpić, bez względu na płeć czy poziom zamożności (wstąpienie w szeregi bractwa i przynależność doń nie wiązały się z koniecznością uiszczania żadnych opłat). Członkowie zobowiązywali się odmawiać jedno *psalterium* tygodniowo w intencji własnej i współbraci, aby otrzymać odpuszczenie grzechów⁶¹. Możliwość praktykowania modlitwy w domu przyciągała do tych wspólnot wiele świeckich kobiet⁶². Do rozwoju popularności bractw przyczyniła się rozprawa dominikanina Michela François (1435–1502) opublikowana w 1477 roku, w której wyjaśniał on znaczenie poszczególnych części modlitwy różańcowej, a także korzyści płynące z jej odmawiania i postugiwania się sznurem modlitewnym. Sznury te przybierały różne formy w zależności od rodzaju modlitwy, do jakiej były przeznaczone⁶³. Członków bractw obowiązywało noszenie różańca przy sobie. Przymocowywano go zazwyczaj do paska podtrzymującego ubranie⁶⁴, co widać na wielu wizerunkach kommemoratywnych, także na skrzydle *Tryptyku Oplakiwania*.

Badania technologiczne, dzięki którym udało się dotrzeć do pierwotnej kompozycji malowideł retabulum, dowiodły, że powstało ono z wyłącznej inicjatywy przedstawionej na prawym skrzydle kobiety. Zatem słowa *C'est ir + ue mon ir + ue desir* ('Tego pragnę', 'To jest me pragnienie'), umieszczone na ramie i w dekoracji klęcznika (gdzie sąsiadują z herbem) można uznać za jej osobiste motto (czy może zawołanie herbowe)⁶⁵. Wydaje się uprawnione, by dewizę tę odczytywać w sposób dosłowny. Może ona budzić skojarzenia z przestaniem samego dzieła, które wyrażać miało pragnienie zbawienia duszy poprzez kontemplację, współodczuwanie i przeżywanie Męki Chrystusa i tajemnicy Wcielenia. Możliwe, że odczytywana jako „takie jest moje życzenie”, „taka jest moja wola” (*désir* – 'pragnienie', ale też 'życzenie', 'wola', 'żądanie') odnosiłaby się do aktu fundacyjnego. Do grona kobiet samodzielnie dysponujących

⁶⁰ Za: Klara H. Broekhuijsen, *The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343*, „Oud Holland” 2010, vol. 223, no. 3/4, s. 224 – zob. też Stefan Jäggi, *Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung* [w:] *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, hrsg. von Urs-Beat Frei und Fredy Bühler, Bern 2003, s. 92. Jäggi wątpi, czy de la Roche założył bractwo, uważa, że wprowadził on jedynie do reguły istniejącego wcześniej bractwa maryjnego zwyczaj codziennego odmawiania *psalterium*.

⁶¹ Katarzyna Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1999, s. 13.

⁶² Roberta Olson, *The Rosary and Its Iconography*, part 1, *Background for Devotional Tondi*, „Arte Cristiana” 1998, vol. 86, fascicolo 787, s. 264.

⁶³ Pod koniec XV w. różańce przybrały znany dziś kształt – podział na dziesięć ziaren do odmawiania *Ave Maria*, rozdzielonych większym, służącym do odmawiania *Pater Noster*, ziarno do odmawiania *Credo* oraz krzyż zamykający cały sznur – zob. K. Zalewska, op. cit., s. 15.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Jan Białostocki uważał inskrypcję za dewizę nieznanego męskiego donatora, a zespół liter „ir + ue/ve” – za skróty imion donatorów – zob. J. Białostocki, M. Skubiszewska, *Malarstwo francuskie...*, op. cit., s. 27.

swoim majątkiem należały wówczas – nie licząc władczyń i kobiet pełniących wyższe funkcje w klasztorach – wdowy. W XV-wiecznych Niderlandach kobiety miały prawo do dziedziczenia majątku, ich małżonkowie za życia jedynie nim zarządzali. To dawało im znaczną, a wdowom pełną, niezależność ekonomiczną i umożliwiało samodzielną działalność fundacyjną⁶⁶. Świecki strój fundatorki może więc wskazywać na jej przynależność do stanu wdowiego. Możliwe też, że retabulum malarskie powstało w wyniku rozporządzenia testamentowego. Być może, zgodnie z życzeniem zmarłej, spadkobiercy zrealizowali fundację kommemoratywno-modlitewną, ustanawiającą kapelanię ołtarzową, zapewniającą stałą modlitwę i odprawianie mszy za jej duszę.

Program treściowy tryptyku zdaje się wyrastać z duchowości zakonu kaznodziejskiego (il. 1, 2). W swej działalności duszpasterskiej dominikanie rozpowszechniali idee *compassio* i *conformitas* – duchowego współczucia w cierpieniach Chrystusa i Marii oraz empatycznego identyfikowania się z nimi. Kontemplacja malarskich wizerunków o określonej tematyce, w przypadku tryptyku z Warszawy – sceny *Opłakiwania*, stanowiła jedno z pomocnych narzędzi na tak wytyczonej drodze duchowego rozwoju. Zawarte w programie retabulum idee są bliskie koncepcjom św. Tomasza z Akwinu. W trzeciej części *Summy* św. Tomasz rozważa tajemnice Wcielenia i Męki Chrystusa oraz jego realnej, urzeczywistniającej się poprzez transsubstancjację, obecności w sakramencie Eucharystii. Retabulum pozwala adorować wcielonego Chrystusa, który poprzez mękę i śmierć krzyżową odkupił człowieka, teraz zaś obecny w Eucharystii ofiarowuje mu możliwość osiągnięcia pełnej jedności z Bogiem. Postawę tę ucieleśnia oddana modlitwie fundatorka. Jej pragnienie kontaktu z Panem zostało w szczególnie sposób podkreślone – dzięki postaci Marii Magdaleny, z którą pobożna niewiasta zdaje się utożsamiać. Przypomnijmy, że w kwaterze środkowej tryptyku święta, jako jedyna z ukazanych tam osób, ma bezpośredni kontakt z ciałem Chrystusa. Natomiast w scenie *Noli me tangere* Zmartwychwstały mówi do Magdaleny trzymającej otwarte naczynie z olejami do namaszczenia zmarłych: „Nie dotykaj mnie”, przez co kieruje ją, a tym samym wszystkich wiernych, na drogę duchowego poszukiwania łączności z Bogiem.

Jak zauważył Adam S. Labuda, program obrazowy tryptyku został precyzyjnie przemyślany, opracowany z dużą konsekwencją i uwzględnieniem semantycznych możliwości retabulum z ruchomymi skrzydłami. Zarówno w otwartym, jak i zamkniętym tryptyku Maria Magdalena została ukazana po prawej stronie, w dwóch różnych momentach historii pasyjnej i paschalnej. Wyraziste staje się tutaj przeciwstawienie sytuacji, kiedy Maria Magdalena dotyka ciała umęczonego Chrystusa i tej, gdy spotyka go już po Zmartwychwstaniu, w jego ciele uwielbionym, którego nie może dotknąć (warto podkreślić obecność motywu zamkniętego i otwartego naczynia na wonności pojawiającego się w obu scenach). Podjęte tu wątki stanowią istotny element ówczesnego dyskursu teologicznego dotyczącego doktryn Wcielenia, transsubstancjacji i eucharystycznej unii z Chrystusem. Niestety nie ma tu miejsca na szersze rozwinięcie tej problematyki⁶⁷.

⁶⁶ O znacznej autonomii prawnej i gospodarczej kobiet w późnośredniowiecznych Niderlandach w porównaniu z innymi krajami zob. m.in. Martha C. Howell, *The Marriage Exchange. Property, Social Place, and Gender in Cities of the Low Countries, 1330–1550*, Chicago 1998; o pozycji wdów w Niderlandach zob. Marianne Danneel, *Weduwen en wezen in het laat-middeleeuwse Gent*, Leuven 1995, zwł. s. 264–302.

⁶⁷ Dziękuję prof. Adamowi S. Labudzie za uwagi, które pozwoliły mi dopełnić interpretację ikonograficzną tryptyku. O wewnętrznych, semantycznie nośnych relacjach wieloobrazowych struktur, w tym retabulów zob. *Klappeneffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Hrsg. David Ganz, Marius Rimmel, Berlin 2016; Antoni Ziembka, *Sztuka Burgundii i Niderlandów*, t. 3, *Współnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015, s. 416–475.

Rozważając kwestie pierwotnej ikonografii tryptyku, warto zwrócić uwagę na odkrytą podczas ostatnich badań postać klęczącego dominikanina, przedstawioną na prawym skrzydle (il. 16). Można by uznać go za współfundatora⁶⁸ dzieła, gdyby nie znaczący, prezentacyjno-protekcynny gest jego rąk. Wydaje się, że pełnił on funkcję opiekuna, przewodnika, duchowego ojca donatorki. W zwyczajowej ikonografii rola orędownika zastrzeżona była dla świętych, mamy tu więc do czynienia z ujęciem oryginalnym, bardzo nietypowym, wskazującym na specjalną relację łączącą duchownego z polecaną przez niego niewiastą, relacją, być może opartą na więzach pokrewieństwa. Na tym etapie charakter tych związków trudno jednak w sposób zadowalający wyjaśnić.

Podsumowując, program ikonograficzny, w którego centrum znajduje się dogmat Wcielenia, a zarazem idea *compassio Christi* odzwierciedla istotne rysy duchowości dominikanów. Tezę tę potwierdza obecność w pierwotnej kompozycji skrzydła ołtarzowego postaci św. Dominika jako patrona (duchowego, nie imiennego) fundatorki oraz wspomnianego przed chwilą towarzyszącego jej zakonnika, jej duchowego opiekuna. Z pobożnością zakonu kaznodziejskiego wiąże się także wyeksponowanie roli Marii Magdaleny, współpatronki zgromadzenia. Święta ucieleśnia dążenia fundatorki do duchowego zjednoczenia z Chrystusem na drodze kontemplacji i przede wszystkim – uczestnictwa w tajemnicy Eucharystii.

Atrybucja

Punktem wyjścia dalszych rozważań są ustalenia Anny Koopstry, która w nieopublikowanej jeszcze rozprawie na temat twórczości Jeana Bellegambe'a zdecydowanie odrzuciła jego autorstwo w przypadku *Tryptyku Opłakiwania*. Największe wątpliwości budzi, jej zdaniem, szczegółowe podrysowanie, miejscami widoczne „gołym okiem” pod warstwami farby, sugerujące, że artysta chciał już na tym wstępnym etapie precyzyjnie opracować wolumen postaci i rozkład światłocienia. Nie znajduje to analogii w żadnym z potwierdzonych archiwalnie dzieł mistrza. Reflektogramy poliptyku z Anchin ukazują podrysowanie o szybkim, szkicowym charakterze, bez szrafowania (il. 17). Jego twórcy zależało na ogólnym zarysowaniu najważniejszych elementów kompozycji i oddaniu odpowiednich proporcji. Warto jednak zauważyć podobieństwa szczegółów rysunku twarzy Chrystusa w jego wizerunkach w tryptyku warszawskim (*Msza św. Grzegorza*) i scenie ze skrzydła poliptyku z Anchin (*Chrystus Tronujący*) – analogiczny sposób oddania oczu jako schematycznych kółek (które dopiero później, w warstwie malarskiej zostaną szczegółowo dopracowane) i brody, na etapie podrysowania uformowanej w dwa oddzielne pasma (il. 18).

Koopstra zauważa również, że *Tryptyk Opłakiwania* wykorzystuje popularne wzorce ikonograficzne, zarówno w poszczególnych scenach, jak i w ich wzajemnej relacji. Wyływająca z idei *compassio* prezentacja umęczonego ciała Chrystusa oraz składająca do medytacji nad jego realną obecnością w Eucharystii scena *Mszy św. Grzegorza*, to schemat stosowany dość często. Natomiast program ikonograficzny potwierdzonych dzieł Bellegambe'a jest na ogół

⁶⁸ Por. np. *Święta Anna Samotrzeć z przedstawicielami rodziny Van Beesd i Van Heemskerck-Van Diemen*, Mistrz z Frankfurtu (scena centralna), Mistrz z Delft (skrzydła), ok. 1509 – ok. 1520, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, nr inw. GK 1526; *Ukrzyżowanie z przedstawicielami rodziny Kievit*, Mistrz z Delft, ok. 1500–1520, Wallraf-Richartz Museum, Kolonia, nr inw. WRM 477.



il. 16 | fig. 16

Tryptyk Oplakiwania
(skrzydło prawe –
fragment), fotografia
w podczerwieni (IR) | *The*
Lamentation Triptych (left
wing – detail), IR image

fot. | photo © Roman Stasiuk



mocno zindywidualizowany i dostosowany do wyszukanych życzeń i potrzeb zamawiających je opactw⁶⁹.

Trudno zgodzić się z tak sformułowaną oceną warszawskiego tryptyku. Jak wykazałam wcześniej, program ikonograficzny dzieła wyraźnie wiąże się z osobą fundatorki. Zawiera elementy o indywidualnym charakterze, wprowadzone zapewne na jej życzenie lub z inicjatywy wykonawców jej testamentu, jak zaakcentowany „wątek dominikański” (opieka dominikanina oraz patrona zakonu, sznur modlitewny sugerujący przynależność do bractwa różańcowego) oraz treści związane z Wcieleniem i kultem Bożego Ciała. Rozwiązaniem bardzo rzadko spotykanym jest także umieszczenie sceny *Noli me tangere* na rewersach skrzydeł (co podnosi także Koopstra). Należy podkreślić, że w twórczości Bellegambe’a, obok retabulów wykonanych treściowo, można znaleźć także dzieła o zupełnie konwencjonalnych układach ikonograficznych, jak np. *Tryptyk Sądu Ostatecznego* z Berlina (ok. 1520–1525)⁷⁰ czy tryptyk z *Marią z Dzieciątkiem* w tablicy środkowej, świętymi Katarzyną i Barbarą na skrzydłach oraz *grisaille’owym Zwiastowaniem* na rewersie (zachowany w częściach w Brukseli, Baltimore i na rynku antykwarycznym)⁷¹.

Kolejnym argumentem Koopstry przeciwko autorstwu Bellegambe’a jest uproszczona kompozycja oraz mniejsze niż zazwyczaj zróżnicowanie póz i gestów, np. w porównaniu z poliptykiem z Anchin. Choć rzeczywiście mamy tu do czynienia z pewnym schematyzmem w sposobie przedstawienia postaci, zwłaszcza w scenie środkowej, *Tryptyk Oplakiwania* to niejedyny przykład tej tendencji, czytelnej także choćby w postaciach adorujących Madonnę z Dzieciątkiem w *Ołtarzu z Le Cellier*. Zarzut ten można osłabić, wskazując na wyrafinowany kompozycyjnie i znaczeniowo układ gestów figur namalowanych pierwotnie na prawym skrzydle – fundatorki, zakonnika i św. Dominika.



il. 17 | fig. 17

Tryptyk Oplakiwania, skrzydło lewe – fragmenty (u góry); część środkowa – fragmenty (u dołu), fotografie w podczerwieni (IR) | *The Lamentation Triptych*, left wing – details (above), central panel – details (below), IR photography

fol. | photo © Roman Stasiuk

il. 18 | fig. 18

Jean Bellegambe, *Chrystus Tronujący, Poliptyk Trójcy Świętej z Anchin* | *Christ Enthroned, Polyptych of the Trinity from Anchin*, ok. | c. 1511–1520, Musée de la Chartreuse, reflektogram w podczerwieni (IRR)

fol. | photo © Molly Faries / RKD, The Hague

⁶⁹ A. Koopstra, op. cit., m.in. s. 21, 68, 78, 143, 186.

⁷⁰ Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 641.

⁷¹ *Maria z Dzieciątkiem*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela, nr inw. 2550; *Święta Katarzyna i Święta Barbara*, aukcja Parke-Bernet Galleries, Kimbell Art Foundation e.a., Nowy Jork, 1976-12-02, lot no. 263; *Zwiastowanie*, Walters Art Museum, Baltimore; H. Boëdec, op. cit., t. 2, s. 41–44, A. Koopstra, op. cit., s. 78.

Najnowsze badania dostarczają wszakże kolejnych argumentów przeciwko autorstwu Bellegambe'a. Wskazywane wcześniej zbieżności ze stylem mistrza, widoczne w sposobie oddania – wtórnych przecież – postaci św. Jodoka i kanonika, należy odrzucić. Ujawnione podczas ostatnich badań podrysowania wykazują częściowe podobieństwa do potwierdzonych źródłowo dzieł mistrza z Douai, jak opisane charakterystyczne kształty oczu czy brody Chrystusa w *Mszy św. Grzegorza* czy też poza św. Marii Magdaleny i ciała opłakiwanego Jezusa, które znajdują, słusznie wskazane przez Genaille'a, analogie w obu tryptykach z Lille i poliptyku z Anchin. Cechy te każą szukać twórcy warszawskiego tryptyku w warsztacie lub bliskim kręgu Jeana Bellegambe'a. Przy wykonywaniu wielkoformatowych nastaw ołtarzowych, przeznaczonych dla ważnych opactw, m.in. we Flines, Anchin i Marchiennes, Bellegambe korzystał z pomocy innych malarzy, których nazwiska znamy z rachunków zachowanych w archiwach. Trudno jednoznacznie określić, na jakich zasadach funkcjonowali oni w jego warsztacie: czy jako czeladnicy-asystenci byli stałymi członkami pracowni, czy też mieli status współpracowników albo współwykonawców działających pod nadzorem kierownika warsztatu⁷² – przedsiębiorstwa malarskiego (jak zapewne niegdyś Rogier van der Weyden w przedsiębiorstwie Roberta Campina w Tournai). Być może podnajmowano ich okazjonalnie do wykonania konkretnych zleceń. Koopstra rozpoznaje pośród nich Jacqueta d'Anversa, który w dokumentach został określony jako *varlet* (wyszkolony asystent) mistrza Jeana Bellegambe'a⁷³, oraz Martina Bellegambe'a, syna Jeana, którego współpracę z ojcem potwierdzają źródła z ok. 1530 roku⁷⁴. Warsztat liczył zapewne kilka osób, zważywszy, że obok wielkoformatowych zamówień wykonywał również mniejsze zlecenia rady miejskiej, takie jak malowanie tarcz herbowych czy konserwacja obrazów będących własnością publiczną, oraz dostarczał projekty tapiserii, kostiumów, haftów oraz ramy do obrazów⁷⁵. Tworzył najpewniej również na zlecenia mieszczan, i to te właśnie kompozycje mogli wykonywać, pod nadzorem mistrza, współpracownicy czy czeladnicy, wykorzystując dostarczone przez niego wzory.

W *Tryptyku Opłakiwania* podrysowania zostały przygotowane z dużą precyzją, różnią się jednak od tych wykonywanych przez kierownika warsztatu jako podstawa dla dalszej pracy pomocników – twórców finalnego dzieła. Tak szczegółowo opracowane podrysowania nie występują w innych udokumentowanych dziełach Bellegambe'a. Wydaje się, że można je uznać za powstałe w wyniku pieczołowitego przenoszenia funkcjonujących w warsztacie lub pomiędzy warsztatami wzorów kompozycji. Taki tryb działania znamieny był dla artystów „drugiego planu”, szkolących się na wzorach renomowanych mistrzów czy realizujących w ich pracowniach zlecenia przekazane przez kierownika warsztatu do samodzielnego wykonania – prace, które dziś określamy mianem „dzieł warsztatowych”. Również w warstwie malarskiej tryptyku zauważamy skłonność twórcy do detalicznego opracowania wszystkich elementów kompozycji. Partie pejzażu, zwłaszcza roślinność, dekoracja klęcznika z inskrypcjami na banderolach oraz rozmaite elementy złotnicze zostały oddane z iluminatorską wręcz precyzją. Równie dokładnie artysta potraktował wykonane złotem partie tkanin oraz nimbów, stosując

⁷² Zob. np. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 494.

⁷³ A. Koopstra, op. cit., s. 45.

⁷⁴ Ibidem, s. 106–107; Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, London 2014, s. 76.

⁷⁵ *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, ed. Martha Wolff, Chicago 2008, s. 437.

tam technikę chryzografii. Można tu rozpoznać rękę sprawnego twórcy. Wspomniany Jacquet d'Anvers, pracujący dla opactwa we Flines w latach 1511–1512, figuruje w dokumentach jako iluminator i był, wedle archiwalnego zapisu, odpowiedzialny za wykonywanie na obrazach partii literniczych w winietach i poza nimi⁷⁶. Prawdopodobnie współpracował z Bellegambe'm nie tylko w opracowywaniu detali, ale również większych partii malarskich, m.in. w *Ołtarzu z Le Cellier*⁷⁷. Co ciekawe, w tym ostatnim światła modelujące fałdy szat kładzione są właśnie techniką chryzografii⁷⁸, podobnie jak w tryptyku warszawskim. Może to sugerować ewentualne autorstwo (lub współudział w realizacji) właśnie Jacqueta d'Anversa. Obecny stan wiedzy o warsztacie Bellegambe'a nie pozwala jednak na nic więcej, niż tylko tę hipotetyczną sugestię.

Konkluzje

Badania przeprowadzone w 2016 roku oraz wnioski z nich płynące rzucają nowe światło na szereg kwestii związanych z *Tryptykiem Opłakiwania*. Powstał on w dwóch etapach. W pierwszym namalowane zostały *Opłakiwanie, Msza św. Grzegorza*, wizerunek fundatorki i towarzyszących jej św. Dominika i zakonnika oraz *Noli me tangere* na odwrociach skrzydeł. Zamówienie mogło wyjść bezpośrednio od przedstawionej na skrzydle kobiety lub od jej spadkobierców spełniających życzenie zmarłej. W drugim etapie dodano postać kanonika w roli nowego fundatora tryptyku oraz (niewątpliwie na jego zlecenie) „przemianowano” św. Dominika na św. Jodoka, zamalowano figurę zakonnika na prawym skrzydle i dodano herb rodu Mouscron na ramie retabulum i w miejscu herbu donatorki.

Program ikonograficzny łączy się z duchowością dominikanów, co, wraz z obecnością św. Dominika oraz dominikańskiego zakonnika, może sugerować, że należąca do bractwa różańcowego fundatorka pozostawała pod opieką duszpasterską zakonu. Nie udało się ustalić tożsamości klęczącego zakonnika: czy był on jej opiekunem duchowym, duszpasterzem i spowiednikiem, a może spokrewnionym z kobietą współfundatorem. Analiza podrysowań, wsparta badaniami porównawczymi, sugeruje natomiast, że dzieło przypisać można artyście z warsztatu Bellegambe'a lub twórcy z bliskiego kręgu mistrza.

Chciałabym wyrazić wdzięczność prof. Antoniemu Ziembie, dr Annie Koopstrze i Hannie Benesz za nieocenioną pomoc w przygotowaniu niniejszego artykułu.

⁷⁶ A. Koopstra, op. cit., s. 120.

⁷⁷ Ibidem, s. 121.

⁷⁸ Koopstra pisze o „złoty pociągnięciach oddających światła w partiach szat” [gold strokes applied as highlights in robes]; ibidem, s. 120.