

URSZULA MAZURCZAK

Lublin

RZECZYWISTOŚĆ I SYMBOL BOCZNYCH TABLIC TRYPTYKU *POKLON MĘDRCÓW DIRKA BOUTSA*

(MONACHIUM ALTE PINAKOTHEK)

„Perłą Brabantu” nazwano tryptyk, który podziwiano jako dzieło Dirka Boutsy na wystawie w 1913 r. w Paryżu. Zachwycał szczególnie pejzaż wymalowany na bocznych tablicach monachijskiego obrazu¹. Określenie pozostawione przez romantyków, przetrwało w literaturze przedmiotu; zarówno w pracach monograficznych, jak i syntezach dotyczących malarstwa niderlandzkiego. Dyskusje natomiast wywołał problem autorstwa: ojciec – Dirk, Albert – syn lub najbliższy współpracownik, uczeń Dirka, znany w literaturze *Mistrz Legendy Świętej Katarzyny*, wykonali dzieło. Większość badaczy uznaje tryptyk jako dzieło Dirka Boutsy powstałe pod koniec jego życia w 1474 r.²

Środkowa tablica ukazuje *Pokłon Trzech Króli* (fot. 1) i ona określa temat całego tryptyku. Namalowana jest w sposób klasyczny i nie odbiega ani w ogólnej aranżacji tematu, ani w szczegółach kompozycji od scen tego typu powstałych w Niderlandach w połowie XV wieku. Uwagę przyciągają tablice boczne i one to przyczyniły się do określenia całego dzieła mianem „perły” Brabantu, to znaczy tej prowincji księstwa Niderlandów, z którą całe życie związany był nasz mistrz. Na lewej tablicy ukazany jest święty Jan Chrzciciel (fot. 2) zwrócony do widza, wskazuje na atrybuty, które trzyma w dłoni: baranek i księga. Szczupła sylwetka świętego, odzianego w ciemnobrunatną tunikę zszytą na ramieniu, harmonizuje w swoich poprawnych proporcjach z poważną,

¹ Nazwa ta pojawiła się w wieku XVII, w określeniu Brediusa (F. D ü l b e r g, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark Potsdam 1929, s. 69).

² M. F r i e d l ä n d e r, *Early netherlandish Painting. Dieric Bouts and Joos van Gent*, t. III, Brussels 1968³, s. 30-33, 62; W. S c h ö n e, *Dirk und seine Schule*, Berlin 1938; E. P a n o f s k y, *Early netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953.

zamyśloną twarzą, poszukującą oczu widza, aby zwrócić w ten sposób jego uwagę na prezentowane symbole. Pejzaż skąpany w rozproszonym świetle bezchmurnego nieba implikuje swoim rozbielonym błękitem południową porę. Przesycone światłem powietrze sprawia, że delikatne sfumato niby mgła zaciera kontury zabudowań miasta okalającego zatokę. Bładoniebieskawe wzgórza na trzecim planie, wyznaczają daleki horyzont. Średni dystans tworzą skierowane ku sobie dwie potężne skały. Lewa, odsunięta nieco w głąb, znalazła się na linii światła, które oświetla ją z prawej strony. Spiętrzone do wysokości trzech czwartych tarasy, tworzą lico skały, zaś rozprzestrzenione mniejsze zwaliska, zasklepiają jej czoło. U styku z poziomymi szelfami widoczna jest niewielka półka, do której wije się wąska smużka drogi. U podnóża skały rozkrzewia się gęsty zagajnik, którego soczysta zieleń odbija jasnopiaskowe łupki skalne i rozbieloną szarość drogi.

Prawa skała pogrążona jest w cieniu zgodnie z regułą jednokierunkowego źródła światła, którego tajemnice malarskiej transpozycji dobrze i perfekcyjnie umiał stosować Dirk Bouts. Było to bowiem gwarantem w uzyskaniu perspektywicznej iluzji, która zarówno fascynowała mistrza jak i stawała się jego malarzką obsesją. Na wąskim, piaszczystym przesmyku łączącym skałę z gruntem, gdzie stoi święty, przemyka się zwinna salamandra. Pierwszy plan porośnięty jest roślinnością, można tutaj rozpoznać zioła lecznicze: macierzanka, babka, czarne jagody. Bezpośrednio wokół stóp świętego kwitną: lilia, jaskier polny, a na skałce bielą się drobne kwiatki skalnika. Pomiędzy szczelinami skał wytryska źródło opłukując drobne kamienie.

Na każdym z tych trzech planów pejzażu pojawia się bogata skala artystycznych jakości tak zakomponowanych szczegółów, które tworzą spójną całość. Artysta zróżnicował także relacje wysokości pomiędzy planem pierwszym, środkowym dystansem, a horyzontem. Środkowy znacznie rozjaśniony i obniżony w stosunku do pierwszego planu, otwiera się skalnym wylotem ku zatoce, rozległej i nasyconej słońcem, w głębi zamkniętej wzgórzami. Roślinność pierwszego planu, namalowana z niezwykłą precyzją szczegółu, stanowi raczej obraz *summy* przyrody, aniżeli wycinek jakiegoś konkretnego terenu. Kwiaty bowiem tutaj zebrane „kwitną” w tym samym czasie, choć z punktu widzenia botanicznego nie jest to możliwe, np. skalniki z lilią.

Na prawej tablicy ukazany został święty Krzysztof (il. 2), który przepławia się przez wodę unosząc na barkach Dzieciątko. Opiera ono lewą rączkę na głowie świętego, prawą natomiast błogosławi w geście Salvatora Mundi. Wysillek świętego docierającego do brzegu wyraża zarówno jego postawa (wspiera się całym ciężarem ciała na drzewcu), jak i ubiór (płaszcz, którego poły bezwładnie zanurzają się w wodzie). W pejzażu dominują analogicznie usytuowane dwie skały, jednak w rozwiązaniach szczegółowych artysta zastosował inne środki, tym samym uzyskał inny efekt krajobrazu. Zdecydowanie inny jest rozkład i natężenie światła słonecznego, które przesłania prawa skała. Ostra poświata promieni odbija się od tafli wody, pozostawiając na niebie czerwonożółcistą zorzę, która rozdziera ciężkie granatowe chmury. Skupione promienie, w przeciwieństwie do rozproszonych na pierwszej tablicy, wprowadzają do obrazu niezwykły, utajony ruch oraz dynamikę przyrody, którą tworzą trzy elementy; światło, woda i skały wydobyte z tą samą agresywną siłą zarówno na pierwszym planie, jak i w głębi, na linii horyzontu. Stało się to możliwe dzięki niskiemu kątowi padania promieni słonecznych, co jest właściwe dla pory wieczornej. Dirk Bouts z impresjonisty, jakim objawił się w pierwszej tablicy, tutaj przemienił się w surowego rysownika, co stało się powodem do przypuszczeń, że tablica ta jest późniejsza, bądź malowana przez innego artystę. Tego typu rozwiązania warsztatowe stają się prawem późniejszego okresu w malarstwie niderlandzkim drugiej połowy XV i w XVI wieku, a Bouts niewątpliwie te przemiany antycypuje.

Obrazy Dirka Boutsy pod względem swojej konstrukcji włączają się do długiego, sięgającego starożytności, ciągu wysiłków malarzy, aby uzyskać na dwuwymiarowej płaszczyźnie iluzję głębi, czyli, najprościej rzecz biorąc, małego wycinka świata rzeczywistego zaistniałego w artystycznym przekładzie. Efekty takie uzyskiwano najprostszymi sposobami, między innymi odwołując się do zabiegów teatralnych, przez wyznaczenie kulis architektonicznych lub pejzażowych, które zamykały prawą i lewą stronę płaszczyzny obrazu. Innym sposobem było wprowadzenie jednego wybranego elementu tła, dominującego

nad pozostałymi, np. fragment z Neapolu, Mus. Nat. z 3 stylu pompejańskiego. Tworzenie takich konstrukcji odpowiadało fizjologii widzenia i kondycji ludzkiego oka zatrzymującego widziane obrazy na siatkówce³. Podatnym malarsko elementem w konstrukcji kulis były znane już w starożytnym malarstwie góry. Próbowano naśladować ich strukturę geologiczną: bądź to ich szelfowe, poziomo układające się skały wapienne spłukane deszczem, bądź zręcznie zmonumentalizowane granitowe zwaliska tworzące otoczenie dla ludzkich postaci i ich działań. Rzymskie malarstwo freskowe, zwłaszcza stylu pompejskiego, samo ucząc się na greckich, wówczas jeszcze dostępnych wzorcach, było następnie materiałem dla późniejszych studiów artystów średniowiecznych a nawet i nowożytnych. Przykładami dla tego rodzaju kulisowego zakomponowania pejzażu są freski z *Casa dell'Amore punito* w Neapolu⁴. Fascynacja tego rodzaju konstrukcją obrazu pozostawiła bogaty materiał dla różnych epok.

Gdy sztuka chrześcijańska u początku swojego istnienia próbowała stworzyć swój własny język artystycznego przekazu dla nowej treści tudzież nowej funkcji, na długo zatrzymywała skalne kulisy, obowiązujące w niektórych scenach, np. Ukrzyżowania. Tutaj trzeba było zamknąć świat wyobrażony, aby tym samym stworzyć „środowisko” dla konkretnego zdarzenia, w którym miejsce akcji integralnie związane było z treścią sceny. Dlatego też, mimo konsekwentnego eliminowania iluzji przestrzennej na rzecz dwuwymiarowej płaszczyzny, wczesnochrześcijańskie obrazy Ukrzyżowań, chcąc rozwinąć sceny, zachowywały kulisy dwóch gór, np. widoczne są: na pokrywie kasety relikwiarzowej powstałej około roku 600⁵ w kręgu palestyńskim lub na ionie z Synaju z VI wieku⁶. Analogiczne wyobrażenie zostało powtórzone na fresku z kościoła Santa Maria Antiqua w Rzymie z roku 750⁷. We wszystkich wymienionych przykładach góry zamykają symetrycznie z prawej i lewej strony scenę Golgoty, która w obrazach nie jest wyraźnie zaznaczona.

W łacińskim, wczesnośredniowiecznym kręgu malarstwa obecność kulis nie stanowi zwartej, jednolitej czasowo całości. Dynamiczne przemiany, które dokonywały się w obrębie tej sztuki, były powodem albo całkowitego zaniku,

³ E. P a n o f s k y, *Perspektive als „Symbolische Form”*, w: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig 1927, przedruk w: *Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, wyd. H. Oberer, Berlin 1964; M. B u n i n, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, w: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, passim; t e n ż e. *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940, passim.

⁴ T. D o h r n, *Antike Malerei*, Leipzig 1952, tabl. III.

⁵ H. B e l t i n g, *Bild und Kult*, il. 72.

⁶ K. W e i t z m a n, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, t. I, Princeton, New Jersey 1981, s. 61-64.

⁷ B e l t i n g, dz. cyt., il. 70.

albo ograniczenia do minimum poczucia przestrzeni w obrazie, tym samym następowało upraszczanie kompozycji przestrzennej. Proces ten dokonywał się stopniowo między X a XIII wiekiem. W sztuce bizantyńskiej natomiast (w której była zależność od doświadczeń antycznych) i w wielu innych formalnych rozwiązaniach utrzymywała się konstrukcja kulisowa przez długi ciąg w historii tego malarstwa. Sceniczne kulisy zastosowane były tutaj zarówno w malarstwie miniaturowym, jak i monumentalnym.

Obszarem tranzytowym pomiędzy łacińską sztuką średniowieczną a bizantyńską pozostała Italia. Tutaj też, wskazując na malarstwo Sieny, Toskanii, Umbrii, można dostrzec wysiłki artystów aby nie tylko kontynuować, ale i odnowić iluzję głębi wykorzystując znane na tym terenie środki, jakimi są górskie kulisy. Maesto della Pietà (Cambridge Mass. Fogg Art Museum) ukazuje kulisowe dwa szczyty w scenie (Opłakiwania zmarłego Chrystusa. Michele Giambono w scenie *Stygmatów św. Franciszka* (New York Coll. Kress)⁸ oraz Jacobello del Fiore w *Pokłonie Mędrców* (Stokholm Mus.)⁹ zamykają swoje kompozycje kulisowymi szczytami. Malarze umbryjscy również komponują kulisy, np.: miniaturysta z około roku 1320 w *Złożeniu do grobu Chrystusa* (Bruksela Coll. Stoclet) Maesto di Tossà w scenach pasyjnych *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pocałunek Judasza* – pierwsza połowa XIV wieku (Rzym Pinakoteka Vaticana)¹⁰. Następnym etapem powtórnego stosowania tego zabiegu malarskiego było malarstwo rozwijane na dworze burgundzkim i burgundzko-niderlandzkim od połowy XIV wieku. Artyści pochodzenia północnego kreowali stopniowo najpierw w miniaturowych obrazach, potem większych kompozycjach, iluzje głębi dla przedstawianych zdarzeń.

Dirk Bouts – można by określić – jest malarzem tradycji w komponowaniu pejzażu jako miejsca dla swoich postaci, ani nie przełamał konwencji, ani też z niej nie zrezygnował. Istnieje jednak pytanie o cel tego przedsięwzięcia. Czy chodziło o samą li tylko formę obrazu, chęć ubogacenia swojej kompozycji, tym samym wykazania mistrzostwa i malarskiej zręczności? Odpowiedź byłaby prosta, malarz był dziedzicem wielkiej tradycji, którą otrzymał z racji czasu, w którym działał i miejsca, w którym żył. Atoli właśnie te dwie współrzędne: czasu i miejsca pozwalają na postawienie drugiego pytania dotyczącego treści obrazu i to nie tylko w odniesieniu do pojedynczych postaci, ale i całego środowiska, które unaocznione zostało widzowi.

⁸ R. L o n g h i, *Disegno della pittura italiana*, t. I: *Da Cimabue a Giovanni Bellini*, Firenze 1979, il. 109.

⁹ Tamże, il. 190.

¹⁰ R. L o n g h i, *La pittura Umbra della prima metà del trecento*, Firenze 1973, il. 141, 142, 143.

Niderlandzka sztuka połowy XV wieku zdołała wytworzyć tak jasno określoną formację artystyczną, że już w owych czasach w Europie rozpoznawano ją jako „manierę flamandzką”, co równało się z określeniem jej jako „nowej”, na tle ówczesnych rozwiązań artystycznych w Europie. Współcześni natomiast badacze podkreślają przede wszystkim realizm w ukazywaniu świata, jak również umiejętności w wydobywaniu ludzkiej dyspozycji psychologicznej. *Milieu* osoby i ona sama stanowiły ideową jedność. Zdobyte te wynikiły z wielu przyczyn. Sztuka musiała sprostać potrzebom odbiorców oczekujących od niej prawdy o świecie otaczającym, jak również prawdy o człowieku i jego kondycji duchowej. Wzorce, na których uczył się Dirk Bouts zdobyły swój niezaprzeczalny autorytet nie tylko u odbiorców tego małego, ale także wówczas znaczącego kraju, ale także i w tych krajach Europy, które zawsze dążyły do tworzenia własnego oblicza sztuki, jak np. Italii, Niemiec, Francji, a nawet Anglii. Autentyczność ukazywanych szczegółów dotyczyła zarówno ich zewnętrznej formy materialnej, jak i ich znaczenia, które spełniać musiały dla całości obrazu, nie tylko jego części. Fascynacja współczesnością nie przeszkadzała w tym, aby widzieć w ukazanej rzeczywistości aktualizującą się stale przeszłość, czy to historii świeckiej, czy świętej. Przykładowo, jeżeli Roger van der Weyden chce unaocznić wagę Sakramentów Kościoła w życiu człowieka, to wybiera jako miejsce zdarzeń realnie istniejący kościół katedrę w Tournai (Ołtarz Siedmiu Sakramentów – Antwerpia). W innym obrazie, gdy nobilituje artystę malarza (św. Łukasz malujący Madonnę, Boston), czyni to, ukazując Łukasza malującego Marię na tle miasta Brugii z ulicą, gdzie istniał w czasach malarza sklep z herbem cechu malarskiego, miejsce, gdzie sam zaopatrywał się w utensylia malarskie. I ten właśnie fragment miasta widziany jest w tle wymienionego obrazu. Jan van Eyck był mistrzem realiów, od szczegółów związanych z ubiorem aż po monumenty architektoniczne, które znał z autopsji. Wszystkie kompozycje ówczesnych artystów cechuje niezwykła spójność pierwszego planu z tłem i to rzecz jasna nie tylko na poziomie formy, ale jej znaczenia. Raz przyjęta zasada powiedzenia prawdy o jakimś wydarzeniu nie doznaje żadnej ambiwalentnej w najdrobniejszym szczególe, który w kontekście tego wydarzenia (bądź samej tylko jednej przedstawionej postaci) został w obrazie przywołany. Harmonia makro- i mikroskopu współgra tutaj jak w żadnym do tej pory w historii tworze artystycznym.

Czyżby więc znaczyło to, że w kulisach skalnych tak doskonale i precyzyjnie wymalowanych przez Dirka Bouts na tablicach monachijskich ukryta została jeszcze jakaś inna część prawdy ponad tą, że formą swoją świadczą o doskonałym warsztacie malarza? Dwie skały powtórzone w tablicach, oprócz tradycyjnego rozwiązania iluzji przestrzeni kulisowej, implikują zawartą w nich konkretną treść. Pytamy więc o znaczenie tych skał w powiązaniu z prezen-

wanymi postaciami. Czy skalne kulisy otrzymywały już przed Dirkiem Boutsem swoją egzemplifikację?

Pejzaż w historii malarstwa, także średniowiecznego, podejmowany był już wielokrotnie i to przez wytrawne pióra badaczy posiadających ogromne doświadczenie pisarskie tudzież wiedzę o sztuce¹¹. Stąd w naszych dociekaniach świadomi jesteśmy powagi tematu, którego dotykamy, jego tyle bogatej, co i przepastnej tkanki badawczej. Gdyby jednak zapytać o jeden tylko wątek, jaki wyłania się w tym ogromnym zagadnieniu, to okazałoby się, że pole nasze znacznie się kurczy, zarówno co do materiału, jak i możliwości badań. Chodzi bowiem o konkretyzację gór, czy w ogóle pejzażu, który był do czasów nowożytnych, czyli od starożytności poprzez średniowiecze. Eksplikacja tego problemu wymagałaby wielu założeń, które już po części zostały podjęte, aczkolwiek nie opisane w sposób systematyczny, co wynika z ogromu trudności, jakie z tym problemem się pojawiają. Konkretyzacja wzgórz jako modelu pejzażowego znana była w rzymskim malarstwie, na przykład wzgórza Eskwilinu w pejzażach odysejowych malarstwa pompejańskiego¹². Wskazano również na analogie z alpejskim pejzażem, powtórzonym na freskach opactwa Sant Pietro al monte w Civate¹³.

Góry-kulisy próbowano identyfikować w malarstwie zwłaszcza w tych tematach, w których wiązały się z unaoczną treścią, mianowicie wspomnianych już wczesnych scenach Ukrzyżowania powstałych w klimacie ważkich polemik, dyskusji, a przede wszystkim twórczym pisarsko obszarze wschodnim wczesnochrześcijańskim i wczesnobizantyńskim. Dwie góry tworzące kulisy w unaocznionym fakcie Ukrzyżowania to Garizim i Synaj – góry jako symbole podzielnego państwa i narodu żydowskiego: Judei oraz Samarii. Problem ten zawarty jest w wypowiedzi Chrystusa w spotkaniu z Samarytanką przy studni czy modlitwie Chrystusa „o jedność”, przekazaną przez Ewangelistę Jana (J, 4, 1-26; 17, 20-26). Ukrzyżowanie, które ma miejsce pomiędzy górami, nie zaś na Golgocie. wprowadza do obrazu realia inne niż bezpośrednio i prosto odczytany tekst Ewangelii. Góry wyjęte z konkretnego pejzażu nadają zdarzeniu nowy

¹¹ Najnowsze prace to: R. F e c h n e r, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt 1986; F. M a t h i a s, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Giessen 1980; U. F e l d g e s, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980.

¹² A. G a l l i n a, *Le pitture con paesaggi dell' Odissea dall' Esquilino*, Roma 1964, passim; Ch. M. D a w s o n, *Romano-campanian mythological Landscape Painting*, New Haven 1944, s. 52-56.

¹³ A. C o l l i, *L'alfresco della Gerusalemme celeste di S. Pietro al Monte di Civate*, „Arte Lombarda” 78(1981); P. T o e s c u, *Monumenti dell' antica abbazia di San Pietro al monte di Civate*, Florenz 1951.

sens, pogłębiają warstwę znaczenia o takie wątki, których nie ma w tekście odnoszącym się do ukazania Chrystusa. Aktualizują w malarskiej teraźniejszości obrazu treści pochodzące z innych fragmentów Ewangelii i jako całość stanowią ważne przesłanie dla chrześcijaństwa w rozumieniu uniwersalnym¹⁴.

Jednak głębsza prawda, którą implikują góry, pojawia się z całą wiernością wtedy, kiedy są one przeżywane czy to na płaszczyźnie mistyczno religijnej, czy też w doświadczeniu wzniosłości rozumianej literacko. Pierwszego sposobu przeżywania uczyli anachoreci, a utrwalali je malarze Italii XIII i XIV wieku, dążący do odtworzenia okolic np. Subiako, co doskonale potrafił odmalować Starnina¹⁵ Petrarca opisał swoje przeżycia wzniosłości na Mont Ventoux, dając już nie tylko impuls, ale i śmiałość artystom w malowaniu Alp¹⁶. Nadążali w tym również malarze niemieccy, np. Konrad Witz zręcznie połączył szczyty Alp wokół Jeziora Bodeńskiego ze sceną *Powołania świętego Piotra*. Alpejskie szczyty koronują obrazy Jana van Eycka, np. *Madonnę z kanclerzem Rolin*, jako rezultat doświadczania przyrody podczas przeprawy przez Alpy w czasie jego podróży na Południe. Konkretyzacje pejzażu znane są później Albrechtowi Dürerowi, co pozostawił w swoich szkicach w *Tagebüch* z roku 1521. Leonardo da Vinci wprowadził do swoich obrazów nie tylko alpejskie szczyty, ale także znaczące góry pasma Apenin, np. La Werne, miejsce stygmatów św. Franciszka, którą odkryto w obrazie *Madonny w grocie*¹⁷. To samo miejsce wprowadza Giovanni Bellini w obrazie *Św. Franciszka* (Coll. Fricka N. York)¹⁸. Szesnastowieczne realne góry w malarstwie są konsekwencją tego, co dokonywało się stopniowo w malarstwie, zwłaszcza Północy, mianowicie zatrzymywanie realiów świata; postaci, rzeczy natury, po to, aby uwiarygodnić prawdę o świecie niewidzialnym duchowym.

Dirk Bouts, określany często jako artysta Północy, urodzony w Haarlemie w 1415 r. uczył się na wzorach najlepszych. Znał takich mistrzów, jak Roger van der Weyden. Jan van Eyck. Pierwszy przekazał kunszt kreowania postaci ludzkich, doskonałych zarówno w proporcjach, jak i bogactwie przeżyć, zwłaszcza w scenach pasyjnych. Drugi mistrz, Jan van Eyck, jako „valet de chambre”,

¹⁴ Kwestię tę bada autorka i ukaże się obszerniejsza na ten temat praca.

¹⁵ J. W o ź n i a k o w s k i, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, cz. II, passim.

¹⁶ K. S t i e r l e, *Petrarcs Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschafts-Schafter-fahrung*, Krefeld 1979; G. B i l l a m o v i c h, *Petrarca und der Ventoux*, w: *Petrarca*, red. M. Buck, Darmstadt 1976; D. K r e m e r s, *Petrarcs Besteigerung des Mount Ventoux*, w: *Sprachen der Lyrik. Festsch. f. Hugo Friedrich z. 70 Geb.*, Frankfurt 1975.

¹⁷ J. S n o w, A. S m i t h, *An iconographie interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks (Louvre)*, „Arte Lombarda” 67(1983-84), s. 130-137.

¹⁸ Tamże, s. 137, il. 6.

wybraniec książąt, łączył kunszt warsztatu malarza z precyzją myślenia, z wiedzą o Bogu i o świecie. Korzystał z bibliotek zakonu benedyktyńskiego i prywatnej biblioteki księcia Filipa Dobrego, co dało mu możliwość poznania wielu dzieł teologicznych. Ci dwaj malarze określili osobowość artysty.

Specyfika i klimat duchowo intelektualny miasta Leuven, w którym żył i pracował do śmierci (w latach 1457-1475 odnotowany został jako pierwszy mistrz), rozbudziły jego wrażliwość na toczące się wokół niego życie zarówno religijne, rozwijane dzięki grupom *devotio moderna*, jak i intelektualne, dzięki organizującemu się uniwersytetowi. Dobrze znał klimat miasta, które należało do jednych z najbogatszych centrów handlowych północnej Europy¹⁹. Godny podkreślenia jest fakt jego przynależności i aktywnego uczestnictwa w życiu religijnym Bractwa Najświętszego Sakramentu skupiającego przy katedrze św. Piotra w Leuven elitę intelektualną, kupiecką i artystyczną²⁰. Do bractwa tego należał również cech złotników i mistrzów malarstwa. Rozwinięcie kultu Eucharystii przez bractwo było oznaką włączenia się w najbardziej nabrzmiały w owych czasach krąg dyskusji i polemik toczących się wokół problemu Ciała i Krwi Chrystusa, a także wokół natury i dogmatu Trójcy Świętej. Konflikty, jakie na tym tle powstały, zażegnane zostały wprawdzie przez Sobór w Konstancji, jednak w czasach Boutsy nadal trwały w Kościele lokalnym²¹.

Pejzaż w naszych tablicach określa z jednej strony niezwykłą rzetelność wobec prezentowanych konkretów, z drugiej zaś, tkanka symboliczna dająca rozpoznać się w jakimś subtelnym uwikłaniu rzeczy: postaci i roślin, które są ujęte w takim zagęszczeniu i transformacji, jakie jest możliwe tylko w baśni. Świat taki stwarzał już sam van Eyck, który również z wnikliwością wprawnego badacza studiował naturę każdej podejmowanej rzeczy, aby wkomponować ją w nową, własną rzeczywistość malarską, przez co mógł powiedzieć widzowi więcej, niż daje się spostrzec w bezpośrednim, empirycznym oglądzie świata. Dlatego też w jego pejzażach rzeka Moza pojawia się u stóp Alp, miasto Tournai rozpoznawalne dzięki swojej katedrze NMP posiada jednocześnie most przeniesiony z Monteroux, na którym umieszczony krzyż upamiętnia miejsce śmierci księcia Jana bez Trwogi. W tej samej przestrzeni znalazła się kaplica kanclerza z zamku w Autun. Wszystkie te misternie zebrane konkretne szczegóły nie były celem ani jako przedmioty artystycznych wzmagań, ani też jako dokumenty historii, były środkiem, aby poprzez odtworzoną wiarygodność miejsca i prawdę rzeczy widzialnych uczynić wiarygodną i żywą rzeczywistość

¹⁹ G. G e e n s, K. P o m a, *Vlaamse Kunst van de oorsprong tot heden kwam tot stand op initiatief van en in Samenwerking met de vlaamse regering*, Antwerpen 1989, s. 116 nn.

²⁰ A. G o f f i n, *Thierry Bouts*, Bruxelles 1907, passim.

²¹ S. S w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej XV wieku*, t. IV: *Bóg*, Warszawa 1979.

niewidzialną. W tak stworzonym uniwersum również przestrzeń ziemską przenika przestrzeń sakralna, a tkankę czasu ludzkiego oplata czas święty.

Dirk Bouts postąpił analogicznie. Wprowadził swoje postaci świętych do konkretnego pejzażu określonego w czasie i przestrzeni, czas ten skonkretyzował w jego wymiarze astronomicznym, stąd tak zróżnicowane światło w jednej i drugiej tablicy. Konsekwentnie do tego stworzył w taki sposób miejsce, aby wywoływało skojarzenia z konkretnym pejzażem w określonej geograficznie przestrzeni.

W okresie, kiedy powstawał tryptyk, jedno tylko miejsce na ziemi w takiej konstrukcji skał mogło być realne i jednocześnie nasączone treścią znaną z różnych źródeł: mianowicie Cieśnina Gibraltarska (fot. 3). U jej wylotu stały słupy Heraklesa, świadkowie heroicznych czynów półboga. Kiedy Półwysep Iberyjski zajęli Wizygoci, nadali skałom nowe nazwy: Calpe po stronie północnej i Abila po stronie południowej. W roku 568 na Monte Calpe założono kościół pod wezwaniem NMP Skalnej. Miejsce to rychło stało się celem pielgrzymek z powodu cudów, między innymi uratowania żeglarzy w czasie sztormów. Kiedy Arabowie w 711 r. zajęli północną Afrykę i północną Hiszpanię, nazwali to miejsce Gebel Tariq od imienia jego zdobywcy – Tariqa i założyli silne fortyfikacje. Zmiany przyniósł dopiero wiek XIV. W 1309 r. stało się fortecą *conquisty* Alonso Perez de Guzmana, zaś ostateczne przejście Gibraltaru przez katolików nastąpiło 20 sierpnia 1462 r. otrzymując nowego patrona św. Bernarda z Clairvaux²². Boutsowi zatem dane było niemalże naoczne przeżywanie faktów, które dla Niderlandów miały podwójne znaczenie, bowiem zmiana opcji politycznej i komunikacyjnej ożywiła symboliczne rozumienie skał, które niosły w sobie od dawna mityczne przesłanie. Z tego powodu artysta zróżnicował światło, budowę geologiczną skał, wreszcie i szatę roślinną. Na szczycie prawej skały widoczne są klasztorne zabudowania z kościołem. Wszystkie te różnice implikują dwa zbliżone do siebie, aczkolwiek różne krańce ziemi – w tym wypadku dwóch kontynentów.

Obrazy naszego malarza nie mają jednak funkcji samego tylko dokumentu historycznego. Dirk Bouts zakorzeniony był głęboko w stylu swojej epoki. Dlatego możemy i powinniśmy poszukiwać na tej realnej tkance kulis, związku symbolicznego z postaciami.

Pierwszy plan obrazów zajmują postaci świętych szczególnie istotnych z powodu ich kultu oraz miejsca w liturgii Kościoła. Święty Jan Chrzciciel jest

²² *Encyclopedia Universalis*, t. VII, Paris 1968, szp. 734-735; *Enciclopedia Europea*, t. V, Roma 1977, szp. 478-479; *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, red. A. Aubert, Paris 1984, szp. 1249-1251; J. M a g i d o w i c z, *Historia poznania Europy*, Warszawa 1974, s. 21-23.

ostatnim z proroków Chrystusa i zarazem jego pierwszym męczennikiem. Kościół wyróżnił go jako wzór życia kontemplacyjnego²³. Mistycyzm i ofiara znalazły w osobie tego świętego zespolenie, które podejmowali święci pustelnicy i anachoreci, a odnowiły wspólnoty skupione w niderlandzkich grupach *devotio moderna* tak bardzo w Leuven rozwiniętych. Święty Krzysztof, również męczennik, reprezentuje ideał życia czynnego, rozpowszechnionego jako wzór dla rycerstwa, w późnym średniowieczu rozumianego już jako rycerstwa duchowego. Kult tego świętego znany od V wieku, rozpowszechnił się w okresie krucjat, święty Krzysztof stał się opiekunem podróżników, żeglarzy i pielgrzymów, znany był jako obrońca przed chorobami i pomocnik w wielu trudnościach życiowych²⁴.

Wybór tego konkretnego miejsca dla świętych nie był przypadkowy, podyktowany był symboliką skał, którą znali i rozwinięli od czasów patrystycznych chrześcijańscy teologowie interpretując przez nie postawy dwóch synów Adama: Kaina i Abla.

Kain był przedstawicielem życia rolniczego, czynnego, określonego pracą w postawie pochylonej, która zmuszała do zapatrzenia w ziemię. Staje się w naszym obrazie antycypacją dla św. Krzysztofa. Abel reprezentował życie pasterza pilnującego trzody w postawie wyprostowanej, zapatrzonego w niebo²⁵, a przede wszystkim kontemplującego. Charakterystykę dwóch braci, zanim Kain popełnił czyn bratobójstwa, przekazał już Jan Chryzostom (347-407). Synowie Adama reprezentowali w sposób symboliczny także dwie nacje: Żydów – Kain, oraz pogan – Abel zgodnie z interpretacjami Augustyna oraz Ruperta z Deutz. Ostatecznie jednak teologiczne interpretacje średniowieczne zdominowały opozycje negatywne, oparte na tekście Biblii, dotyczące odrzucenia przez Boga ofiary Kaina, a przyjęcia darów od młodszego syna Adama – Abla. Tym samym przekazano pozytywną symbolikę tylko Ablowi. Stał się on prototypem patriarchów, proroków i męczenników. Komentarze Ambrozego, Augustyna oraz Grzegorza Wielkiego odegrały szczególnie ważną rolę w typologicznym rozwinięciu postaci Abla jako prototypie Chrystusa – Pasterza i Zbawcy²⁶. W niderlandzkich kręgach *devotio moderna* odżyły zaopmniane w okresie scholastyki teksty patrystyczne. Powrót do źródeł wczesnego chrześcijaństwa był w

²³ *Bibliotheca Sanctorum Istituto Giovanni XXII della Pontificia Università Lateranense*, t. VI, Roma 1964, szp. 599-624; *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, wyd. E. Kirschbaum, W. Braunsfeld, t. V, Wien 1973.

²⁴ Tamże, t. IV, szp. 349-362; *Lexikon*, t. VI, s. 495 nn.

²⁵ *Dictionnaire de théologie catholique*, t. I, red. A. Vacant, E. Mangenot, E. Amann, Paris 1930, szp. 28-35.

²⁶ Tamże, passim.

wielu dziedzinach życia Kościoła sposobem na jego odrodzenie²⁷. Dlatego razem z tekstami literackimi przywrócone zostają motywy ikonograficzne, wzbogacane typologiczną kanwą. Na takim gruncie buduje znaczenia swoich obrazów Dirk Bouts.

Święty Jan Chrzciciel ukazany w tryptyku znajduje zatem swój prototyp postaci Abla zarówno w funkcji profetycznej, jak i męczeńskiej. Obie te postaci skupiają w sobie ideał życia kontemplacyjnego i nauczycielskiego. Prototypem zaś świętego Krzysztofa byłby Kain ofiarujący dary z pracy rąk i wysiłku fizycznego. Święty staje się tym samym uosobieniem postawy życia aktywnego. Średniowiecze, zwłaszcza w kręgach mieszczaństwa, rozwinęło tę aktywność w sposób szczególny. Dlatego właśnie ten święty znalazł kult rozpowszechniony w krajach nadmorskich i handlowych, tym samym bogata jest jego ikonografia. Dla przekazania tych treści posłużył się malarz symbolem ukrytym, zgodnie z postępowaniem wszystkich malarzy jemu współczesnych. Unaoczniając wzory dla ludzkich postaw w życiu chrześcijańskim, postępuje Dirk Bouts jak dobrze zapoznany z etyką *devotio moderna* realista i zarazem mistyk o pogłębionym życiu duchowym, które zdobywał angażując się bezpośrednio w życie bractwa.

Dirk Bouts oprócz literatury teologicznej, w którą zagłębiał się sam lub w gronie ze swoimi braćmi wspólnoty, znał także literaturę świecką.

Chęć poznania świata, jaka pogłębiła się w społeczeństwach miejskich zwłaszcza krajów nadmorskich, sprawiła, iż znane wcześniej opisy podróży tylko w kręgach uczonych, teraz zdobyły ogromną popularność i poczytność wśród mieszczan i artystów. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych dzieł tego rodzaju był opis podróży Jeana von Mandeville, który przetłumaczono na języki narodowe i dzięki temu stał się bardziej popularny²⁸. Autor, pochodzący z Saint Albans w Anglii, odbywał podróże do krajów Dalekiego Wschodu Persji, Indii, Chin, Palestyny, Syrii, Egiptu, łączył oglądane miejsca ze znanymi z historii postaciami; głównie biblijnymi oraz historią Chrystusa. Znajomość wcześniejszych opisów podróży tudzież encyklopedycznych dzieł, pozwoliła wprowadzić do tekstu szereg postaci i wydarzeń mitologicznych²⁹.

²⁷ S w i e ż a w s k i, dz. cyt., t. I, passim.

²⁸ *Biographie nationale publ. par L'Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, t. XIII, Bruxelles 1894-95, szp. 213-328; J o h a n d e M a n d e v i l l e, *Von seltsamen Ländern und wunderlichen Völkern. Ein Reisebuch von 1356*, oprac. i tłum. G. Grümmer, Leipzig 1986. (Po powrocie z podróży Jean de Mandeville osiadł w Liège, gdzie zmarł 7 II 1372 r.).

²⁹ Dzieło Jeana de Mandeville'a jest kompilacją głównie opisu podróży Marco-Polo, Odońca de Perdenone, Jeana de Plan-Carpin, Guillaume de Boldenzele, również encyklopedie Vincentego z Beauvais *Speculum Naturale*, *Historia Mongolorum*, franciszkanina Johanna de Piano Carpini, dzieła Pliniusza i Salinusa za: G r ü m m e r, dz. cyt., s. 13-14.

Tak więc z Kartaginą złączył Dydonę, żonę Eneasza, a z Heliopolis boskiego ptaka feniksa. Wśród tych określeń znalazły miejsce również dwie skały stanowiące granicę Europy i Afryki jako kolumny Heraklesa³⁰. Ich symboliczne przesłanie w obrębie literackiego przekazu chrześcijańskiego przypisywane jest Izidorowi z Sewilli³¹. On też nadał im funkcję metaforyczną, potrzebną w szkolnym wykładzie.

Tak więc owe dwie skały Heraklesa stanowiły symboliczne odniesienie do dwóch cnót chrześcijańskich, ważnych w drodze ku osiągnięciu doskonałości: w życiu, które odniósł do: *fortitudo* i *sapientia*. W relacji do tychże cnót postawieni byli jako żywi świadkowie męczennicy i pustelnicy, jedni jako wzory życia kontemplacyjnego – mądrości, drudzy, jako ideały życia aktywnego – roztropności. Nie można było pominąć starożytnych autorytetów dla tychże cnót, które pozostały z opisów wojen trojańskich, a ich bohaterowie Dictys i Dares uosabiali tenże ideał cnót *fortitudo* i *sapientia* dla czasów przedchrześcijańskich³². Stanowili spełnienie dwóch postaw życiowych: kontemplacyjnej i aktywnej, które w poszukiwaniu wzorca życia chrześcijańskiego, były toposem równoważnym i wzajemnie się dopełniającym.

Dirk Bouts nie bez powodu wybrał świętych bohaterów chrześcijańskich: Jana Chrzciciela – pustelnika i proroka, patrona życia kontemplacyjnego oraz Krzysztofa, który patronował życiu aktywnemu i ustawił ich na tle dwóch skał. Teologiczna wykładnia spotkała się tutaj z literackim toposem, w jednej harmonijnej całości. A ponad tym wszystkim odnajdujemy aktualność wydarzeń politycznych, współczesnych malarzowi.

Południowe krańce Europy jako owoc swoich misji dyplomatycznych przeniósł na Północ w swoim szkicowniku Jan van Eyck. Znalazły się w nim szkice roślin, ptaków oraz fragmenty krajobrazów. Jakkolwiek szkicownik ten nie zachował się w wersji oryginalnej, to wiadomo, że posługiwał się nim malarz, co udowodniono w stosunku do największego dzieła *Poliptyku Gandawskiego*. Flora i pejzaże tam ukazane, zidentyfikowane zostały dopiero stosunkowo niedawno w Instytucie Botanicznym w Brukseli jako realne, nie zaś jak przypuszczano – fantastyczne³³.

³⁰ Tamże, s. 115; por. *Realenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, t. I-XIX, red. A. F. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, Stuttgart 1894-1932 – t. I, s. 98-99.

³¹ E. R. C u r t i u s, *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*, München 1963⁴, s. 184.

³² Tamże, s. 184.

³³ *Les primitifs flamands*, t. III: *Contributions à l'étude des primitifs flamands*, cz. 2: *L'agneau mystique au laboratoire et traitement*, red. P. Coremans, Anvers 1963 (oltarz 6); E. D a h a n e u s, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980, passim.

W Galerii Sabauda w Turynie znajduje się obraz Jana van Eycka przedstawiający św. Krzysztofa pomiędzy dwiema skałami (fot. 4)³⁴. Na jednej z nich pojawia się mnich w ubiorze zakonnym – cysterskim. Sam święty jawi się w obrazie jako heros dźwigający z wysiłkiem małe Dzieciątko, zaś skały w swojej kompozycji do złudzenia przypominają kulisy Dirka Bouts'a. W żadnym innym obrazie malarz nie powtórzył takiego układu skał, choć wiadomo, jaką wagę przywiązywał do swoich kompozycji pod względem formalnym i znaczeniowym. Takie kulisy zarezerwował, być może świadomie, tylko dla tego świętego.

Nie zwrócono uwagi do tej pory na zbieżność kompozycji sabaudzkiej z monachijskim obrazem Dirka Bouts'a. Nawet jeżeli nie możemy dzisiaj udokumentować, iż obraz Jana van Eycka stał się pierwowzorem, to trudno oprzeć się przypuszczeniom, że taką rolę mógł spełnić, tym bardziej, że lowański malarz uczył się na obrazach tego „książęcego” mistrza.

Kolejna analogiczna kompozycja przedstawiająca św. Krzysztofa jest powtórzona w obrazie syna Dirka – Alberta (Modena, Gal. Estense) (fot. 5). Na tę zbieżność zwrócił uwagę M. Friedländer³⁵, uznając, że dzieło syna jest wzorowane na monachijskim tryptyku, który uznany został jako dzieło późne, a więc powstawał w czasie, gdy syn zdobywał malarskie szlify w pracowni ojca. Na lewej skale pojawia się, podobnie jak w rysunku Jana van Eycka, postać cysterskiego mnicha.

Kompozycjami skał, jako miejscem dla postaci świętych, zainteresował się już Karel van Mander, malarz i zarazem autor cennej biografii malarzy niderlandzkich od Jana van Eycka aż do Vincoonsa³⁶. Pisał swoje dzieło z pozycji humanisty doskonale znającego kulturę i tradycję swojego kraju – w jego największym rozkwicie, jakim były wieki XV-XVI. Tenże autor posługuje się pojęciami takimi, jak „heroizm”, „heroiczność” dla scharakteryzowania typu postaci świętych stojących na tle skał, w tym także postaci i pejzaży Dirka Bouts'a. Z tego źródła niewyczerpanej wiedzy o malarstwie tego czasu i tego kręgu czerpał z kolei, pisząc swoje dzieło o malarstwie manierystów Georg Franz³⁷. Badacz ten usiłując wyjaśnić zagadkę pejzaży Johanesa Patenira (ma-

³⁴ *Les primitifs flamands*, t. I: *Corps de la peinture des anciens Pays-Bas Meridionaux au quinzieme siècle*, cz. 5: *La Galerie Sabauda de Turin*, Anvers 1967 nr 17.

³⁵ Dz. cyt., t. III, s. 67, il. 34 i 16; *Dieric Bouts. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1957-1958*, Bruxelles 1959, s. 62; W. S c h ö n e, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin–Leipzig 1938, s. 143-145.

³⁶ C. v a n M a n d e r, *Den Grondt der edel vry Schilder-Const*, wyd. H. Hoecker, Den Haag 1916; *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, wyd. C. K. Nagler, t. VIII, München 1939, szp. 227-229; W o ź n i a k o w s k i, dz. cyt., s. 176 nn.

³⁷ G. F r a n z, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, s. 40 nn.

nierysty z Bouvignes koło Dinant), szukał adekwatnych określeń, nazywając je „mistycznymi”, ponieważ zatopione w ostrym słońcu jako czerwonej lawie spadającej z nieba, stawały się nierealne i niematerialne. Autor ten nazwał skały „heroicznymi”, ponieważ postaci na ich tle przedstawione były istotnie herosami ducha i to one wyznaczyły klimat całym kompozycjom.

Intuicje odnośnie do kulisowych skał istniały zatem w literaturze przedmiotu. Niepokoiły one swoją strukturą, choć, jak wykazuje nawet pobieżna analiza formalna, nie były nowością historii malarstwa. Wręcz przeciwnie, głęboko zakorzenione w tradycji formalnej przyjmowały czasem również rolę znaczącą. Związek konkretnych gór z ich przesłaniem treściowym stał się faktem w historii malarstwa nowożytnego. Uwaga M. Friedländera w jego syntetycznej pracy o pejzażu w malarstwie europejskim zbieżna jest z naszymi wnioskami: „kartograficzny charakter pejzażu, który mógł powstać pod pędzlem kogoś tak pedantycznego, zarówno co do zestawień koloru jak i finezyjnej linii, i zarazem kogoś, kto powodowany głęboko religijnym stosunkiem do stworzenia potrafi przenieść odczucie wiatru, porę i rozbłysk słońca na niewielką powierzchnię tablicy”³⁸. Dirk Bouts postąpił w monachijskim tryptyku jako znawca malarstwa i jednocześnie jako człowiek zbratany z czasem sobie współczesnym.

WIRKLICHKEIT UND SYMBOL AUF DEN SEITENTAFELN
DES TRIPTYCHONS ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE VON DIRK BOUTS
(ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN)

Z u s a m m e n f a s s u n g

Das Triptychon von Dirk Bouts *Anbetung der Heiligen Drei Könige* hat vor allem wegen seiner in den Seitenflügeln zusammen mit dem hl. Johannes dem Täufer und dem hl. Christophorus gezeigten originellen Landschaftskomposition die Aufmerksamkeit der Forscher geweckt. Es ist notwendig, solche Landschaftskompositionen vom formalen Gesichtspunkt aus und damit den Zusammenhang mit der Tradition des Komponierens dieser Art von Landschaften in der Malerei vor Dirk Bouts zu erklären, aber auch vom Gesichtspunkt der in diesen Bildern gezeigten Inhalte aus.

Vor dem 15. Jahrhundert hat die europäische Malerei Landschaftskulissen geschaffen, die bis auf die antike Kunst zurückgehen. Dort traten auch Tendenzen in Erscheinung, konkrete Berge als Träger von Bedeutungen darzustellen, nicht nur rein formaler. In der byzantinischen Kunst begegnen wir zwei Bergen meistens als Kulissen in Kreuzigungsszenen; auf diese Weise wird die

³⁸ M. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, s. 86.

Bedeutung der Szene erweitert. Die mittelalterliche lateinische Kunst bewahrte diese Art von Kulissenkompositionen im italienischen Bereich sowie in der niederländischen Miniaturmalerei, was späteren großen Meistern wie Van Eyck ermöglichte, in der Tafelmalerei eine auf ausgewählte Realien hin konkretisierte Landschaft zu entwickeln. In dieser Traditionsfolge stehen auch die Landschaften von Dirk Bouts. Aber das erklärt noch nicht die Bedeutung der beiden Felsen, zwischen denen Wasser zu sehen ist: sehr realistisch wiedergegebene Elemente der Natur, die – der künstlerischen Idee jener Zeit entsprechend – die symbolische Dimension ausmachen.

Aufgrund der historischen Voraussetzungen aus der Zeit der großen geographischen Entdeckungen sowie der politischen Rückgewinnung der Meerenge von Gibraltar kann in den Kulissen der besprochenen Bilder gerade dieses konkrete Gebiet gesehen werden. Gleichzeitig wird – gemäß den Grundsätzen der niederländischen Malerei dieser Zeit – auf der Grundlage dieser Realien ein symbolischer Faden gesponnen. Die zwei Felsen von Gibraltar – Calpe und Abila – symbolisieren seit der Antike Heroen des Geistes, was dem Mittelalter sowohl von der antiken Literatur als auch von den Schriften der Kirchenväter vermittelt wurde. Die Landschaften auf den Seitenflügeln des Triptychons von Dirk Bouts zeugen nicht allein von der hervorragenden Kunstfertigkeit des Meisters, sondern auch von einer inhaltlichen Aktualisierung, mit der die Gegenwart in demselben Grade verknüpft ist wie die Vergangenheit.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich