

GRZEGORZ KUBIES

ANIOŁOWIE FANFARZYŚCI I *POENA SENSUS*
GARŚĆ REFLEKSJI NAD *OLTARZEM SĄDU OSTATECZNEGO*
JHERONIMUSA BOSCHA Z GROENINGEMUSEUM W BRUGII

Ołtarz Sądu Ostatecznego przechowywany w brujijskim muzeum (0000. GRO.0208.I) (il. 1) uważany jest obecnie przez członków Bosch Research and Conservation Project (BRCP)¹ za niekwestionowane dzieło w *oeuvre* Jheronimusa Boscha (ok. 1450-1516)². Zarówno jego zleceniodawca, jak i miejsce przeznaczenia pozostają nieznane. *Ołtarz* jest datowany dendrochronologicznie na lata 1478/1480-1486³. Badacze z BRCP⁴ określają datę wykonania dzieła na lata

Dr GRZEGORZ KUBIES, muzykolog, historyk sztuki, Warszawa; e-mail: kubies1971@interia.pl

¹ Zob. <http://boschproject.org>

² M. ILSINK, J. KOLDEWEIJ, R. SPRONK, L. HOOGSTEDE, R.G. ERDMANN, R. KLEIN GOTINK, H. NAP, D. VELDTHUIZEN, *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*, trans. T. Alkins, Brussels 2016, s. 278, 288. W publikacji towarzyszącej wystawie dzieł Jheronimusa Boscha w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie w 2001 r. *Ołtarz* przypisano Boschowi i/lub warsztatowi malarza. Jednakże zaznaczmy, że Bernard Vermet uwzględniając różnice w zakresie techniki malarskiej, a także praktykę sygnowania nazwiskiem malarza obrazów wykonanych przez jego naśladowców (sygnatura widnieje w dolnym prawym rogu części środkowej *Ołtarza*), uznał wówczas *Ołtarz* z Brugii za dzieło w większym stopniu Boscha niż jego warsztatu. Zob. B. VERMET, *Hieronymus Bosch. Painter, workshop or style?*, [w:] J. Koldewey, P. VANDENBROECK, B. VERMET, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, trans. T. Alkins, Rotterdam 2001, s. 95-96. Krótki przegląd wcześniejszych opinii na temat atrybucji *Ołtarza* brujijskiego zob. D. BUZZATI, M. CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, Milano 1966, s. 109.

³ Badana była część środkowa *Ołtarza*. Zob. B. VERMET, *Hieronymus Bosch. Painter, workshop or style?*, tab. s. 88; P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Works by Hieronymus Bosch and His Followers*, [w:] *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, eds. J. Koldewey, B. Vermet, B. van Kooij, trans. B. O'Brien, et al., Rotterdam 2001, tab. s. 124.

⁴ M. ILSINK, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*, s. 278, 288. W katalogu wystawy wydanym przez muzeum Prado w Madrycie *Sąd Ostateczny* z Brugii jest datowany na lata

ok. 1495-1505. Według Frédéricica Elsig⁵ realizacja malarska tryptyku miała miejsce w latach ok. 1500-1505, zaś Stefan Fischer⁶ sytuował ją ok. 1515 r.

W niniejszym artykule podejmuję próbę wykazania związku (i zarazem jego interpretacji), u podstaw którego leżą kategorie *inventio* i *fantasia*⁷, pomiędzy wyobrażeniami aniołów fanfarzystów flankujących Chrystusa a potępionymi powiązаныmi z dwoma instrumentami muzycznymi – harfą i dzwonem, poddawanyimi karom zmysłów (*poena sensus*), ukazanyimi w części środkowej *Ołtarza*. W artykule poruszam zagadnienia funkcji i zadań trębaczy, komentarzem opatruję instrumenty muzyczne, uwzględniając ich kontekst ikonograficzny oraz muzyczny.

Ołtarz Sądu Ostatecznego z Groeningemuseum⁸, podobnie jak *Ołtarz Sądu Ostatecznego* z Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu (ok. 1504-1508)⁹ (il. 2), dzieło Jheronimusa Boscha (i warsztatu?), stanowi przykład reinterpretacji przedstawień tego tematu, stosunkowo precyzyjnie określonego przez tradycję¹⁰, a tym samym gry z konwencją tryptyku ołtarzowego¹¹. Bosch przekształcił

ok. 1505-1515. Zob. *El Bosco. La exposición del V centenario*, ed. P. Silva Maroto, Madrid 2016, s. 318.

⁵ F. ELSIG, *Hieronymus Bosch's Workshop and the Issue of Chronology*, [w:] *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, s. 97-98; tenże, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genève 2004, s. 70-76.

⁶ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, trans. K. Williams, R.-le-Château, Köln 2013, s. 264.

⁷ Znaczenie obu, jakże ważnych, kategorii w malarstwie J. Boscha staje się łatwiej uchwytne w kontekście inskrypcji z rysunku malarza *Las ma uszy, pole ma oczy* (Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; KdZ 549), pochodzącej z XIII-wiecznego traktatu *De disciplina scholarium*, a brzmiącej następująco: „miserimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis”.

⁸ Źródło ilustracji w wysokiej rozdzielczości: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be> [dostęp 15.01.2016]. Lewe skrzydło: 99,5 x 28,8 cm; część środkowa: 99,2 x 60,5 cm; prawe skrzydło: 99,5 x 28,6 cm. Na odwrociach skrzydeł pozostałości *Cierniem koronowania* wykonanego *en grisaille*.

⁹ Atrybucja i datacja zespołu BRCP: Jheronimus Bosch i warsztat, ok. 1500-1505. Z zamówieniem Filipa I Pięknego łączony jest przez niektórych badaczy *Ołtarz Sądu Ostatecznego* z Wiednia. Zob. np. S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, s. 157-170, 250-251.

¹⁰ Zob. B. BRENK, *Weltgericht*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Hrsg. E. Kirschbaum, Bd. IV, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, szp. 513-523; Y. CHRISTE, *Giudizio Universale*, [w:] *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, ed. A.M. Romanini, vol. VI, Roma 1995, s. 791-805; TENZE, *Jugements derniers*, Chantilly 2000. Zob. też B. RIDDERBOS, *Objects and Questions*, [w:] *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, Reception, and Research*, eds. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, trans. A. McCormick, A. van Buren, Amsterdam 2005, s. 31-36, 78-86.

¹¹ Zob. L.F. JACOBS, *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, „The Sixteenth Century Journal” 31 (2000), s. 1009-1041; S. LAEMERS, *Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych*, [w:] *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, s. 77-85.

obraz liturgiczny/ kultowy w erudycyjny rebus – nie pozbawiony wszakże statusu obrazu religijnego – przeznaczony dla wyrafinowanego intelektualnie odbiorcy, wywodzącego się zapewne z arystokratycznego lub patrycjuszowskiego środowiska¹². W wizji końca ziemskiego świata, skazanego niemal w całości na zagładę (Mt 22,14), wykluczonego z uczty eschatycznej (Mt 25,1-12), Bosch posłużył się kilkoma motywami, które pozwalają identyfikować *Ołtarz z Brugii* jako przedstawienie *Sądu Ostatecznego*. Na tablicy środkowej przedstawił w świetlistym okręgu Chrystusa zasiadającego na łuku tęczy, ze stopami spoczywającymi na globie, z lilią i mieczem po obu stronach głowy, którego otaczają dwie grupy apostołów/ świętych oraz czterej aniołowie fanfarzyści. Poniżej – w strefie, gdzie tradycyjnie ukazywano ludzi powstających z martwych, archanioła Michała z mieczem lub wagą, aniołów zmagających się z siłami zła czy niekiedy bramę niebiańskiego Jeruzalem – malarz przedstawił panoramę rozmaitych zabiegów retrybucyjnych¹³

¹² Autorowi niniejszego artykułu bliski jest nurt myślenia poststrukturalistycznego Keitha Moxeya, w ramach którego dzieła Boscha, za sprawą znaków piktoralnych (*pictorial signs*) o płynnych, niedookreślonych znaczeniach, są nie tylko polisemiczne, ale i wykazują charakter intertekstualny. Sens dzieł stworzonych przez malarza, autora „tekstów wizualnych”, ujawnia się w procesie interpretacji zasadzającym się na erudycji i zdolnościach intelektualnych konkretnego, historycznego odbiorcy. Moxey w pierwszej z wymienionych poniżej prac pisze m.in. „Bosch’s imagery was to a large extent incapable of being read and that it was this very quality that enhanced its appeal for a humanistically educated audience” (s. 113). Zob. K. MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, NY 1994, s. 111-147; TENŽE, *Hieronymus Bosch and the „World Upside Down”. The Case of The Garden of Earthly Delights*, [w:] *Visual Culture. Images and Interpretations*, ed. N. Bryson, M.A. Holly, K.P.F. Moxey, Hanover, NH, 1994, s. 104-140. Warto w tym miejscu odnotować także myśl wyrażoną przez członków BRCP: „A typical feature of Bosch’s painted oeuvre is the powerful way it appeals to his viewers to contemplate the painted scene. The painter goes to great lengths to grab his beholders’ attention, so that they will look at the painting for longer and meditate on its content. He is determined to create a link between viewer and subject matter. Bosch makes it personal, through the technique he uses on the one hand, and the imagery on the other”. M. ILSINK, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*, s. 44. Na temat kręgu zleceniodawców Jheronimusa Boscha zob. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La clientela del El Bosco*, [w:] *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, ed. V. Malet, Barcelona–Madrid 2006, s. 97-125; *Jheronimus Bosch, his patrons and his public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference, September 16-18, 2012, Jheronimus Bosch Art Center 's-Hertogenbosch, the Netherlands*, ed. F. Kemp, J. Koldewej, H. Gooiker, 's-Hertogenbosch 2014. Zob. też ustalenia dokonane przez dwóch badaczy: P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987 (nowe, skrócone wydanie: *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Ghent–Amsterdam 2002); S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision. Lehrbild und Kunstwerk*, Köln 2009. Vandenbroeck dokonał szczegółowej rekonstrukcji systemu wartości patrycjatu miejskiego w Brabancji. Fischer zwrócił szczególną uwagę na rolę środowisk powiązanych z Kościołem.

¹³ Zob. E. PETERS, *Torture*, Philadelphia 1999, wyd. II, s. 40-73; *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age. Mental-Historical Investigations of Basic Human Problems*

wymierzanych przez infernalne istoty, polimorficzną faunę¹⁴ dominującą w obszarze rozciągającym się na prawe skrzydło tryptyku. Oba skrzydła *Ołtarza* łączą z częścią środkową wspólny horyzont. Lewe skrzydło przedstawia raj ziemski¹⁵, w którym nagrodą są doznania zmysłowe, w tym doznania audytywne. Dla trojga zbawionych¹⁶ anioł odziany, podobnie jak Chrystus, w czerwone szaty gra na harfie. Na przejściowy charakter tej „przestrzeni” wskazują ukazane w górnej strefie uskrzydłone dusze zmierzające ku rozświetlonej chmurze, będącej zapewne wrotami do nieba empirejskiego¹⁷.

Przydzielenie aniołom atrybutu o charakterze muzycznym – trąby (*σάλπιγγς*, *tuba*), nastąpiło w Nowym Testamencie, gdzie owe istoty występują w roli fanfarzystów w opisach paruzji (Mt 24,31; 1 Kor 15,52; 1 Tes 4,16) oraz w apokaliptycznej wizji kataklizmów i plag (Ap 8,2,6-13; 9,1,13-14; 10,7; 11,15)¹⁸. W ikonografii *Sądu Ostatecznego* w niderlandzkim malarstwie tablicowym zazwyczaj obecne są dwa typy obsady: duet oraz kwartet¹⁹. Ten drugi, reprezentowany powszechnie już w sztuce romańskiej, ukształtował się na gruncie tekstu Ewangelii

and Social Responses, ed. A. Classen, C. Scarborough, Berlin–Boston 2012. Zob. też M.B. MERBACK, *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, IL, 1999.

¹⁴ Zob. L. PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Valladolid 2003.

¹⁵ Zob. J. DELUMEAU, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 19-145.

¹⁶ Grupowanie postaci pozostaje w bezpośrednim związku z symboliką liczby trzy, sięgającą starożytności. Zob. komentarz Arystotelesa (384-322 p.n.e.) na temat tej liczby w traktacie *O niebie* (I, 1); ARYSTOTELES, *Dziela wszystkie*, przekł. P. Siwek, t. II, Warszawa 1990, s. 232-233. W ikonografii średniowiecznej liczba trzy ma najczęściej charakter trynarny.

¹⁷ W zakresie ikonografii *Ołtarz z Brugii* wykazuje analogie do kilku innych dzieł malarza i jego warsztatu, m.in. *Ogród rozkoszy ziemskich* (Madryt, Museo Nacional del Prado), *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste) i *Wozu z sianem* (Madryt, Museo Nacional del Prado). Zob. P. VANDENBROECK, *Hieronymus Bosch. The wisdom of the riddle*, [w:] J. KOLDEWEL, P. VANDENBROECK, B. VERMET, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, s. 179-182; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, New York 2006, s. 357-358; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, s. 264-265; M. ILSINK, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*, s. 282-288.

¹⁸ Zob. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 205-217; A. JASCHINSKI, E. WINTERNITZ, *Engelsmusik – Teufelsmusik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Hrsg. L. Fischer, t. III, Kassel 1995, szp. 16-17.

¹⁹ Zob. G. KUBIES, *Motyw anioła-fanfarzysty w ikonografii Sądu Ostatecznego w malarstwie niderlandzkim*, [w:] *Czas apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze europejskiej od starożytności do wieku XVII*, red. K. Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa 2013, s. 166-176.

według św. Mateusza, w której czytamy o zgromadzeniu wybranych „z czterech stron świata, od krańca do krańca nieba” (Mt 24,31)²⁰. Jheronimus Bosch ukazując w swych obu ołtarzach *Sądu Ostatecznego* czterech fanfarzystów, jest kontynuatorem zapoczątkowanej w malarstwie niderlandzkim przez Rogiera van der Weyden (1399/1400-1464)²¹ tradycji, w ramach której należy umieścić także m.in. Petrusa Christusa (1415/1420-1475/76)²² i Hansa Memlinga (ok. 1435-1494)²³.

Umiejscowienie aniołów fanfarzystów wokół postaci Chrystusa, nad łukiem tęczy, z dala od miejsc pochówku zmarłych, zobrazowane w malarstwie niderlandzkim po raz pierwszy przez Jana van Eycka (ok. 1385/1390-1441) i jego warsztat w *Sądzie Ostatecznym* (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, prawe skrzydło dyptyku; ok. 1440)²⁴ (il. 3), zdaje się pozostawać w związku z funkcją aniołów asystentów i strażników tronu Boga-Chrystusa (2 Tes 1,7; Ap 5,11), tutaj anonsujących przybycie Sędziego „żywych i umarłych” (Dz 10,42). Taka lokalizacja nonetu, prawdopodobnie reprezentującego symbolicznie dziewięć chórów anielskich²⁵, którego członkowie posługują się instrumentami na wskroś ceremonialnymi, przychodzi na myśl świecki rytuał. Książę Filip III Dobry (1396-1467) utrzymywał, oprócz kilku minstreli, niewielki zespół trębaczy reprezentacyjnych²⁶. W państwie burgundzkim, za panowania Karola Śmiałego (1432-1477), w 1469 r. zespół muzyków grających na *trompettes de guerre* (trąbki naturalne) liczył pięciu członków²⁷, w 1474 r. został powiększony do dwunastu członków.

²⁰ Wszystkie cytaty biblijne za: *Biblia Jerozolimska* (tekst *Biblia Tysiąclecia*, wyd. V, Poznań 2000), red. K. Sarzała, Poznań 2006. Tekst łaciński Biblii zob. <http://www.bibelwissenschaft.de>

²¹ *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Beaune, Hôtel-Dieu; przed 1451).

²² *Sąd Ostateczny* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; 1452). Druga tablica znajdująca się w berlińskiej Gemäldegalerie przedstawia *Zwiastowanie* i *Narodziny*. Być może obie stanowiły niegdyś skrzydła tryptyku.

²³ *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Gdańsk, Muzeum Narodowe; ok. 1471).

²⁴ *Sąd Ostateczny* stanowi prawe skrzydło dyptyku (na lewym *Ukrzyżowanie*). Obrazy zostały przeniesione z podłoża drewnianego na płótno.

²⁵ Zob. traktat *Hierarchia niebiańska* (rozdz. VI-X) Pseudo-Dionizego Areopagity (V/VI w.); PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przekł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 69-89.

²⁶ J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg 1939 (repr. 1974), s. 104, 264-275.

²⁷ D. FALLOWS, *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474*, [w:] *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. S. Boorman, Cambridge 1983 (repr. 2008), s. 146.

Ensemble tej wielkości funkcjonował także na dworze Filipa I Pięknego (1478-1506)²⁸.

W zakresie usytuowania oraz funkcji czterech fanfarzystów przedstawionych w *Oltarzu* brugijskim, a także *Oltarzu* wiedeńskim, zauważalne są analogie do grupy trębaczy z obrazu z Nowego Jorku (zob. il. 1-3). W kontekście treści części środkowej i prawego skrzydła *Oltarza* z Groeningemuseum przyjmuję, że występują oni w roli trębaczy heraldycznych (*Herold, héraut*). Zadania aniołów, jak unaoczniał Jheronimus Bosch, nie odpowiadają nowotestamentalnym przekazom parazyjnym, stąd nie można ich łączyć z funkcją fanfarzystów *sensu stricto* eschatologicznych (zob. *Oltarz* Rogiera van der Weydena, *Oltarz* Hansa Memlinga). Ponadto elementem wspólnym porównywanego motywu w obu dziełach jest forma, jaką przybierają instrumenty – aerofony o długiej rurze zakończonej niewielką czarą głosową (*buisine, trompa*). Ich ponowne pojawienie się w Europie przed rokiem 1100 jest najprawdopodobniej wynikiem kontaktu z kulturą arabsko-muzułmańską podczas wypraw krzyżowych w XI-XIII wieku²⁹. Oryginalną cechą trąbek przedstawionych w *Oltarzu* z Brugii są zwisające z nich chorągwie ze znakiem krzyża i długie wstęgi, ujawniające *par excellence* heraldyczny charakter fanfarzystów. W ten atrybut, jednakże bez wstęg, wyposażone są cztery aerofony ukazane w medalionie z *Sądem Ostatecznym* z tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych* (Madryt, Museo Nacional del Prado; ok. 1505-1510)³⁰, uważanej za dzieło Boscha (warsztatu lub jego naśladowcy?) (il. 4). Instrumenty z chorągwiami są nader często spotykane w XV-wiecznym malarstwie książkowym, m.in. w scenach koronacji, uroczystych wjazdów do miast, kampanii militarnych, przedstawieniach turniejów czy zaślubin. Egzemplifikacją

²⁸ M. PICKER, *The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477-1530*, [w:] *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, ed. I. Fenlon, Basingstoke-London 1989, s. 219, 221. Podstawowe informacje na temat *trompettes de guerre* i *trompettes des ménestrels* zob. E. TARR, *The Trumpet*, trans. S.E. Plank, E. Tarr, London 1988, s. 55-56.

²⁹ Zob. A. BAINES, *Brass Instruments. Their History and Development*, London 1976 (repr. 1993), s. 72-76; P. BATE, *The Trumpet and Trombone. An outline of their history, development, and construction*, London-New York 1978, wyd. II, s. 108; E. TARR, *The Trumpet*, s. 35-39; K. POLK, *Brass instruments in art music in the Middle Ages*, [w:] *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, ed. T. Herbert, J. Wallace, Cambridge 1997 (repr. 2002), s. 40-41; J. WALLACE, A. MCGRATTAN, *The Trumpet*, New Haven 2011, s. 71-74. W badaniach nad obecnością trąbek w kulturze średniowiecznej Europy bierze się także pod uwagę rodzimą tradycję muzyczną sięgającą antyku. Zob. też E. TARR, *Trumpet (History to 1500)*, [w:] *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 17.01.2016].

³⁰ Atrybucja i datacja zespołu BRCP: warsztat lub naśladowca Jheronimusa Boscha, ok. 1510-1520.

na gruncie malarstwa religijnego jest miniatura przedstawiająca *Sąd Ostateczny* (fol. 151r) z powstałych ok. 1440 r. w Utrechcie *Godzinek Katarzyny de Cleves* (Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, MSS 917 i 945) (il. 5). Pomijając oddziaływanie kodeksów iluminowanych³¹, wzorców takich wyobrażeń dostarczała późnośredniowieczna kultura europejska. Trąbki, które już w XIII wieku próbowano uczynić instrumentami zastrzeżonymi niemal wyłącznie dla władców i warstwy rycerskiej, wyposażano w chorągwie z herbem potwierdzającym tożsamość zwierzchnika lennego³².

Badania kultury materialnej 's-Hertogenbosch ok. 1500 r., w kontekście przedmiotów codziennego użytku zobrazowanych przez Jheronimusa Boscha, prowadzili Hans Janssen, Olaf Goubitz i Jaap Kottman³³. Janssen, zajmujący się przedmiotami wykonanymi z ceramiki i metalu, wyodrębnił obiekty o zachowanych proporcjach względem przedstawianych figur ludzkich oraz obiekty ponadnaturalnej wielkości. Generalnie te drugie, odgrywające kluczowe role w niektórych scenach, zostały oddane realistycznie. Powyższa uwaga jest prawdziwa w odniesieniu do – chodzi o instrumenty z *Ołtarza* z Groeningemuseum (il. 6-7) – dzwonu³⁴, wyznaczającego w średniowiecznym mieście „rytm” codziennego życia³⁵,

³¹ Na temat związków pomiędzy malarstwem miniatorskim a tablicowym Jheronimusa Boscha zob. S. SULZBERGER, *Jérôme Bosch et les maîtres de l'enluminure*, „Scriptorium” 16 (1962), s. 46-49; T. KREN, M.W. AINSWORTH, *Illuminators and Painters. Artistic Exchanges and Interrelationships*, [w:] *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, ed. T. Kren, S. McKendrick, Los Angeles 2003, s. 44-47; E. POKORNY, *Bosch and the Influence of Flemish Book Illumination*, [w:] *Jheronimus Bosch. His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22-25, 2007, 's-Hertogenbosch, The Netherlands, Jheronimus Bosch Art Center*, ed. J. Bradley, E. De Bruyn, J. Koldeweij, T. Vriens, 's-Hertogenbosch 2010, s. 281-295.

³² A. BAINES, *Brass Instruments. Their History and Development*, s. 83; E. Tarr, *The Trumpet*, s. 43-44; C. SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, przekł. S. Ołędzki, Kraków 1989, wyd. II, s. 259; K. POLK, *Brass instruments in art music in the Middle Ages*, s. 41. Zob. też H. MAYER BROWN, K. POLK, *Instrumental Music, c. 1300-c. 1520*, [w:] *The New Oxford History of Music. Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, t. III/ 1, ed. R. Strohm, B.J. Blackburn, Oxford 2001, s. 137-138.

³³ H. JANSSEN, O. GOUBITZ, J. KOTTMAN, *Everyday Objects in the Paintings of Hieronymus Bosch*, [w:] *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, s. 171-191.

³⁴ Zob. P. PRICE, C. BODMAN RAE, J. BLADES, *Bell*, [w:] *Grove Music Online*, <http://www.oxford-musiconline.com> [dostęp: 17.01.2016].

³⁵ W XV i na pocz. XVI wieku 's-Hertogenbosch było prężnym ośrodkiem życia religijnego, z licznymi klasztorami i kościołami. Zob. S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision. Lehrbild und Kunstwerk*, s. 16-75. To brabanckie miasto słynęło także z budowy dzwonów (rodzina Moerów). Zob. W.S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, London 1973 (repr. 2001), s. 13; J. KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*, [w:] J. KOLDEWEIJ, P. VANDENBROECK, B. VERMET, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, s. 32-34. Na temat przenikających się nawzajem

jednakże harfa³⁶, należąca w klasyfikacji Goubitza do obiektów wykonanych z materiałów organicznych, jest wytworem wyobraźni malarza, być może sugerującego poprzez białą barwę korpusu, iż został on wykonany z kości słoniowej. Powszechnemu w ikonografii chordofonowi – instrumentowi wykorzystywanemu w muzykowaniu kameralnym w środowiskach świeckich, łączonemu z królem Dawidem³⁷, obdarzonemu w średniowieczu bogatą symboliką³⁸ – brakuje w górnej ramie kołków, a struny nie są zamocowane w pudle rezonansowym.

Oba wzmiankowane wyżej instrumenty, podobnie jak lutnia i samoczynnie działające dudy z *Ołtarza* brugijskiego, zostały przedstawione na prawym skrzydle *Ogrodu rozkoszy ziemskich* (Madryt, Museo Nacional del Prado; ok. 1490-1500)³⁹ (il. 8), najczęściej komentowanym dziele Jheronimusa Boscha. Zarówno harfa, jak i dzwon⁴⁰ występują w obu tryptykach jako narzędzia tortur. W *Ołtarzu* z Groeningemuseum, na strunach harfy przynależącej do „namiotu rozkoszy”⁴¹ został ukazany potępiony mężczyzna (do nagiej postaci zbliża się demon), którego układ rąk stanowi wyraźną aluzję do rodzaju śmierci Chrystusa. Nicetas z Remezjany (zm. po 414) był najprawdopodobniej pierwszym pisarzem chrześcijańskim, który powiązał krzyż z Golgoty (Mt 27,33) z mistycznym krzyżem instrumentu strunowego, objawiającym się w formie, jaką przyjmują struny napięte

sfer– świeckiej i religijnej (dzwony przynależą do obu), zob. J. HUIZINGA, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1998, wyd. VI, s. 190-191.

³⁶ Zob. J. RIMMER, R. EVANS, W. TAYLOR, *Harp (The Middle Ages and the early Renaissance)*, [w:] *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 17.01.2016].

³⁷ Zob. H.J. ZINGEL, *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst*, Köln 1968; M. BOYER-OWENS, *The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours*, „Imago Musicae” 6 (1989), s. 23-38; J. W. MCKINNON, *David*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. II (Sachteil), Hrsg. L. Finscher, Kassel–Stuttgart 1995, szp. 1094-1101. W ikonografii średniowiecznej z harfą ukazywani byli powszechnie, oprócz króla Dawida, aniołowie, istoty fantastyczne, ludzie.

³⁸ Zob. M. VAN SCHAİK, *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam–New York 2005, wyd. II. Zob. też T. SEEBASS, *Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter*, „Basler Jahrbuch für Musikpraxis” 11 (1987), s. 139-152.

³⁹ Atrybucja i datacja zespołu BRCP: Jheronimus Bosch, ok. 1495-1505.

⁴⁰ Przedstawienie dzwonu z dwoma osobami wewnątrz czaszy idiofonu zawiera rysunek (kolekcja prywatna) atrybuowany Jheronimusowi Boschowi. Zob. też M. ILSINK, J. KOLDEWEIJ, *Jheronimus Bosch. Visions of Genius*, trans. T. Alkins, H. Simpson, 's-Hertogenbosch-Brussels 2016, il. 34, s. 115.

⁴¹ W umuzycznionej scenie malarz obok harfy ukazał dudy, wokół których tańczą nagie postaci, zdeformowany aerofon (róg) oraz lutnię z siedzącą w otworze płyty rezonansowej sową, ptakiem o ambiwalentnej symbolice, w tym symbolice opuszczenia, śmierci, a także odrzucenia nauki Chrystusa. Albert P. de Mirimonde ukazane tu instrumenty łączył z karą za grzech nieczystości; TENZE, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts” 77 (1971), s. 45.

na drewnianym korpusie chordofonu, określanego w łacinie mianem *cithara* (*De psalmodiae bono* [*De utilitate hymnorum*, 4])⁴². Mniej więcej w tym samym okresie symbolikę krzyża w odniesieniu do instrumentów muzycznych rozwijał także św. Augustyn (354-430), komentując Księgę Psalmów (*Enarrationes in psalms*, 149, 3)⁴³. Zwróćmy uwagę, że harfa pojawia się w negatywnym kontekście w scenie ilustrującej grzech nieczystości (*luxuria*) na tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych*. Jeżeli Bosch znał elementy myśli patrystycznej – tutaj leży punkt krytyczny założenia – to możemy przyjąć, jak sugeruje Kees Vellekoop⁴⁴, że motyw harfy jako *figura crucis* odnosi się do kary za grzechy występnej miłości. Wydaje się, że sama liczba strun harfy – 9 zaczepionych w dolnej ramie (ten element konstrukcyjny powinno stanowić pudło rezonansowe) i 11 w górnej, nie ma znaczenia symbolicznego. Dzwon został ukazany nieco niżej w stosunku do harfy, po przeciwnej stronie pionowej osi kompozycji, wyznaczonej przez postać Chrystusa i olbrzymich rozmiarów lejek. Scenę, w której nad małżem otwieranym przez nadnaturalnej wielkości nóż malarz przedstawił mężczyzną pełniącą funkcję serca dzwonu, Dirk Bax⁴⁵ interpretował w kontekście kary za grzechy łączone z seksualnością człowieka. Zakładając poprawność obu interpretacji, można dostrzec wylaniającą się z nich osobliwą predylekcję malarza do piętnowania w sposób szczególny wybranej kategorii grzechów.

Dwóch członków kwartetu fanfarzystów, znajdujących się poniżej grup apostołów/ świętych, gra na instrumentach zwróconych bezpośrednio w kierunku

⁴² „Qui adhuc puer in cithara suaviter fortiterque canens, malignum spiritum qui operabatur in Saule, compescuit: non quo citharae illius tanta virtus erat, sed quia figura crucis Christi, quae in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, iam tunc spiritum daemonei opprimebat.” *Patrologia Latina* [dalej: PL] 68, 371. Cyt. za *The Patrologia Latina Database*, <http://pld.chadwyck.co.uk> [dostęp: 19.01.2016].

⁴³ PL 37, 1953.

⁴⁴ K. VELLEKOOP, *Music and Dance in the Paintings of Hieronymus Bosch*, [w:] *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, s. 201-202. Na ten sam rodzaj grzechów wskazywał Reinhold Hammerstein (*Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern 1974, s. 101-102).

⁴⁵ D. BAX, *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheidtriëluk van Jeroen Bosch, gefolgd door kritiek op Fraenger*, Amsterdam 1956, s. 105-106. Szerzej na temat symboliki instrumentów muzycznych w piśmiennictwie chrześcijańskim zob. J. MCKINNON, *Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters*, „Journal of the American Musicological Society” 21 (1968), s. 3-20; H. GIESEL, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*, Regensburg 1978; *Music in Early Christian Literature*, ed. J. McKinnon, Cambridge–New York 1987 (repr. 1993); J.S. CUSTER, *The Psalter, the Harp and the Fathers. A Biblical Image and Its Interpreters*, „The Downside Review” 114 (1996), s. 19-31; M. VAN SCHAİK, *The Harp in the Middle Ages*, passim.

harfy i dzwonu. Wykorzystując zjawisko rezonansu akustycznego, dźwięki trąbek – tak odczytuję malarską sugestię Jheronimusa Boscha – mają wprawiać w drgania struny harfy oraz serce dzwonu, powodując akustyczno-mechaniczne cierpienia skazańców. Zatem za siłą sprawczą wyrafinowanych tortur, będących odpowiedzią na ich wcześniejsze, amoralne w świetle etyki chrześcijańskiej życie, staliby aniołowie. Powyższa hipoteza, w ramach której identyfikuję niekonwencjonalne zadania aniołów (wieczne czy temporalne?), zasadza się na fundamencie biblijnym⁴⁶. Oprócz relacji na temat aniołów adorujących Boga-Chrystusa (np. Hbr 1,6; Ap 5,11-13), wykonujących zadania zgodnie ze swą pierwotną naturą (*ἄγγελος*, *angelus*), wzmiankowane są działania bytów duchowych katastrofalne w skutkach dla występnych ludzi (2 Mch 3,26-27), społeczności (Rdz 19,13.24-25), wrogów narodu wybranego (2 Krl 19,35), czy mieszkańców ziemi w wizji kary ostatecznej (Ap 8,1-11,19; 15,1-16,21)⁴⁷. W Apokalipsie św. Jana, po opisie rozmaitych plag naturalnych oraz wystąpieniu sześciu aniołów trębaczy, wzmiankowani są „czterej aniołowie, gotowi na [określoną] godzinę, dzień, miesiąc i rok, by pozabijać trzecią część ludzi” (Ap 9,15). Zjawiska atmosferyczne i sejsmiczne – „błyskawice, głosy, gromy, trzęsienie ziemi i wielki grad” (Ap 11,19), mają nastąpić także po siódmej trąbie. Swoistą analogię do siedmiu aniołów fanfarzystów stanowi siedmiu aniołów „trzymających siedem plag, tych ostatecznych, bo w nich się dopełnił gniew Boga” (Ap 15,1). Aniołowie kary/ zagłady, nieobecni w ikonografii Sądu Ostatecznego w niderlandzkim malarstwie tablicowym, wzmiankowani są także w literaturze apokryficznej, m.in. w *Księdze Henocha etiopskiej* (10,9), oraz *Księdze Henocha hebrajskiej* (44,3).⁴⁸

⁴⁶ Na Biblię jako jedno z ważniejszych źródeł inspiracji malarza z 's-Hertogenbosch wskazują m.in. D. HEESEN, *De geheime boodschap van Jeroen Bosch*, 's-Hertogenbosch 2010; J. VAN WAADE-NOIJEN, *The Bible and Bosch*, [w:] *Jheronimus Bosch. His Sources*, s. 334-349.

⁴⁷ Wprowadzenie do angelologii biblijnej zob. F.M. ROSIŃSKI, *Koncepcja aniołów w Starym Testamencie*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. I, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 13-29; TENŻE, *Aniołowie w Nowym Testamencie*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. II, J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 13-33. Szerzej na temat angelologii średniowiecznej zob. D. KECK, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998; S. CHASE, *Angelic Spirituality. Medieval Perspectives on the Ways of Angels*, New York 2002; *Angels in Medieval Philosophical Inquiry. Their Function and Significance*, ed. I. Iribarren, M. Lenz, Aldershot–Burlington, VT, 2008; *A Companion to Angels in Medieval Philosophy*, ed. T. Hoffmann, Leiden 2012.

⁴⁸ W *Księdze Henocha etiopskiej* (koniec red. I w.) czytamy, że Pan wydał rozkaz archaniołowi Gabrielowi, aby wystąpił „przeciw bękartom i rozpustnikom i przeciwko synom nierządu” i aby zgładził „synów nierządu i synów Czuwających z pośrodku ludzi” (10,9). W *Księdze Henocha hebrajskiej* (V-VI w.) w widzeniu, jakie miał rabbi Iszmael, znajduje się m.in. opis dusz pośrednich i nieprawych (44,1-6), w którym wzmiankowani są dwaj aniołowie: Samkiel i Zaafiel. Ten drugi „jest wyznaczony nad duszami nieprawych, aby strącić ich sprzed oblicza Świętego [...], do Szeolu,

Jan van Ruusbroec (1293-1381), brabancki teolog i mistyk, w *Wierze chrześcijańskiej (Vanden kerstenen ghelove)* pisał: „być wiecznie pozbawionym Boga i wszelkiego szczęścia, to kara potępienia. Ta kara jest duchowa, a przewyższa wszelki ból, odczuwany w ciele” (2,2)⁴⁹. Tak zarysowana teologiczna wykładnia definitywnej kary potępienia (*poena damni, poena perpetua*)⁵⁰ nie znalazła praktycznie odzwierciedlenia w ikonografii *Piekle*, akcentującej przede wszystkim wyekspozowany w Biblii żywioł ognia (np. Mt 25,41; Mk 9,47-48; Ap 20,10)⁵¹. Natomiast inna myśl pochodząca z tego samego dzieła: „jak teraz grzechy są różne i różnorodne, tak każdemu grzechowi odpowiadać będzie specjalna kara” (2,2)⁵², podobnie jak *passus z O naśladowaniu Chrystusa (De imitatione Christi)*, traktatu-wykładni *devotio moderna*, przypisywanego Tomaszowi à Kempis (ok. 1379-1471), członkowi zakonu kanoników regularnych: „nie będzie wady, która nie miałyby sobie właściwego cierpienia” (1,24)⁵³, niewątpliwie znalazły wyraz w wizji Jheronimusa Boscha rzeczywistości ostatecznej, antynieba ukazanego w kategoriach wydarzenia kosmicznego.

aby karać ich w ogniu Gehenny różgami płonącego węgla” (44,3; zob. też 31,2; 33,1). Cyt. za *Apokryfy Starego Testamentu*, opr. i wstępy R. Rubinkiewicz, Warszawa 2000, wyd. II., s. 146 (przekł. R. Rubinkiewicz), s. 241 (przekł. M. Prokopowicz). Na temat rozmaitych wątków angelologicznych w literaturze apokryficznej (funkcje, zadania, imiona) zob. H. OLESCHKO, *Aniołowie w apokryfach Starego i Nowego Testamentu*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 365-393; F.M. ROSIŃSKI, *Aniołowie w apokryfach Nowego Testamentu*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. III, red. J. Ługowska, Wrocław 2006, s. 17-38. Zob. też A.R. MICHALAK, *Angels as Warriors in Late Second Temple Jewish Literature*, Tübingen 2012.

⁴⁹ *Wiara chrześcijańska*, [w:] *Bl. Jan van Ruusbroec. Dzieła*, przekł. M. Lew-Dylewski, t. III, Kraków 2003, s. 69. Tekst oryginalny zob. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren* [dalej: DBNL], <http://www.dbnl.org>

⁵⁰ Naukę o istnieniu oraz wieczności piekła, mającą podstawy w Nowym Testamencie (2 Tes 1,9), potwierdzają dokumenty soborowe: Soboru Laterańskiego IV [DS 801] – 1215 r., Soboru Lyonńskiego II [DS 858] – 1274 r., Soboru Florenckiego [DS 1351] – 1442 r.

⁵¹ Ów żywioł został szczególnie wyekspozowany w dziele autorstwa Dirca van Delf, *Tafel van den kersten gelove* (ok. 1404 r.); utwór jest dostępny na stronie internetowej DBNL: <http://www.dbnl.org>

⁵² *Wiara chrześcijańska*, dz. cyt., s. 70.

⁵³ T. À KEMPIS, *Naśladowanie Chrystusa*, przekł. S. Kuczkowski, Kraków 2005, wyd. II, s. 73. Tekst w niderlandzkim (middenlandse) przekładzie zob. DBNL: <http://www.dbnl.org>. Cytując dzieła Jana van Ruusbroec oraz Tomasza à Kempis, zwracam uwagę na związki pomiędzy pewnymi elementami późnośredniowiecznej myśli eschatologicznej a ikonografią tryptyku z Groningemuseum. Zob. G. KUBIES, *Późnośredniowieczna myśl eschatologiczna a wizje Sądu Ostatecznego Hieronima Boscha*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny, A. Żywiołek, Częstochowa 2013, s. 273-292.

Malarz w ramach swoistej gry z ikonografią *Sądu Ostatecznego* zerwał z tradycyjnym toposem anioła fanfarzysty, a sięgając po motywy instrumentów muzycznych łączonych z królem Dawidem (harfa) i Kościołem (dzwon), wyszedł poza krąg odniesień o pozytywnych konotacjach. *Ołtarz Sądu Ostatecznego* z Brugii, o sugestywnej wymowie eschatologicznej, łatwo uchwytnych akcentach moralistycznych, jawi się poprzez wymagające wysiłku intelektualnego, otwarte interpretacyjnie skojarzenia (w niniejszym artykule egzemplifikowane kilkoma motywami) jako odpowiedź na oczekiwania humanistycznie wyedukowanych zleceńodawców, nowożytnych *kunstliedhebbers* wywodzących się z wyższych klas społecznych, kontestujących tradycyjną koncepcję *mimesis* jako źródło obrazowania w sztuce.

BIBLIOGRAFIA

- BAINES A., *Brass Instruments. Their History and Development*, London 1976 (repr. 1993).
- BAX D., *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheid drieluik van Jeroen Bosch, gefolgd door kritiek op Fraenger*, Amsterdam 1956.
- BUZZATI D., *Cinotti M., L'opera completa di Bosch*, Milano 1966.
- CHRISTE Y., *Jugements derniers*, Chantilly 2000.
- El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, ed. V. Malet, Barcelona–Madrid 2006.
- El Bosco. La exposición del V centenario*, ed. P. Silva Maroto, Madrid 2016.
- ELSIG F., *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genève 2004.
- FISCHER S., *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision. Lehrbild und Kunstwerk*, Köln 2009.
- FISCHER S., *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, trans. K. Williams, R.-le-Château, Köln 2013.
- GIBSON W.S., *Hieronymus Bosch*, London 1973 (repr. 2001).
- HAMMERSTEIN R., *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern 1974.
- HAMMERSTEIN R., *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962.
- Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, ed. J. Koldeweij, B. Verme, B. van Kooij, trans. B. O'Brien, R. Koenig, et al., Rotterdam 2001.
- ILSINK M., KOLDEWEIJ J., SPRONK R., HOOGSTED L., ERDMANN R.G., KLEIN GOTINK R., NAP H., VELDHUIZEN D., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*, trans. T. Alkins, Brussels 2016.
- JACOBS L.F., *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, „The Sixteenth Century Journal” 31 (2000), s. 1009-1041.

- JASCHINSKI A., WINTERNITZ E., *Engelsmusik – Teufelsmusik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Hrsg. L. Finscher, Bd. III, Kassel 1995, szp. 16-17.
- Jheronimus Bosch, his patrons and his public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference, September 16-18, 2012, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch, the Netherlands*, Hrsg. F. Kemp, J. Koldewej, H. Gooiker, 's-Hertogenbosch 2014.
- KECK D., *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998.
- KOLDEWEIJ J., VANDENBROECK P., VERMET B., *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, trans. T. Alkins, Rotterdam 2001.
- Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002.
- KUBIES G., *Motyw anioła-fanfarzysty w ikonografii Sądu Ostatecznego w malarstwie niderlandzkim*, [w:] *Czas apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze europejskiej od starożytności do wieku XVII*, red. K. Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa 2013, s. 166-176.
- KUBIES G., *Późnośredniowieczna myśl eschatologiczna a wizje Sądu Ostatecznego Hieronima Boscha*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny, A. Żywiołek, Częstochowa 2013, s. 273-292.
- LARSEN E., *Bosch. The Complete Paintings by the Visionary Master*, New York 1998.
- MCKINNON J.W., *David*, [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. L. Finscher, Bd. II (Sachteil), Kassel–Stuttgart 1995, szp. 1094-1101.
- MIRIMONDE A.P. de, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts” 77 (1971), s. 19-50.
- MOXEY K., *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, NY, 1994.
- PEÑALVER ALHAMBRA L., *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Valladolid 2003.
- RIDDERBOS B., *Objects and Questions*, [w:] *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, Reception, and Research*, ed. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, trans. A. McCormick, A. van Buren, Amsterdam 2005, s. 31-36, 78-86.
- ROSIŃSKI F.M., *Aniołowie w apokryfach Nowego Testamentu*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. III, red. J. Ługowska, Wrocław Wrocław 2006, s. 17-38.
- ROSIŃSKI F.M., *Aniołowie w Nowym Testamencie*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. II, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 13-33.
- ROSIŃSKI F.M., *Koncepcja aniołów w Starym Testamencie*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. I, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 13-29.
- SCHAIK VAN M., *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam–New York 2005, wyd. 2.
- SILVER L., *Hieronymus Bosch*, New York 2006.
- TARR E., *The Trumpet*, trans. S.E. Plank, E. Tarr, London 1988.
- The Cambridge Companion to Brass Instruments*, ed. T. Herbert, J. Wallace, Cambridge 1997 (repr. 2002).

- UNVERFEHRT G., *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.
- VANDENBROECK P., *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Ghent–Amsterdam 2002.
- WALLACE J., MCGRATTAN A., *The Trumpet*, New Haven 2011.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jheronimus Bosch, *Ołtarz Sądu Ostatecznego*, olej na desce dębowej, ok. 1495-1505; Brugia, Groeningemuseum.
2. Jheronimus Bosch (i warsztat?), *Ołtarz Sądu Ostatecznego*, olej na desce dębowej, ok. 1504-1508; Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste.
3. Jan van Eyck i warsztat, *Sąd Ostateczny* (prawe skrzydło dyptyku), płótno, ok. 1440; Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art.
4. Jheronimus Bosch (warsztat lub naśladowca?), *Siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne*, olej na desce topolowej, ok. 1505-1510; Madryt, Museo Nacional del Prado.
5. *Sąd Ostateczny*, *Godzinki Katarzyny de Cleves*, ok. 1440; Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, MSS 917 & 945, fol. 151r.
6. Fragment (dzwon) części środkowej *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Jheronimusa Boscha z Brugii.
7. Fragment (harfa) części środkowej *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Jheronimusa Boscha z Brugii.
8. Jheronimus Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich* (prawe skrzydło), olej na desce dębowej, ok. 1490-1500; Madryt, Museo Nacional del Prado.

Źródło ilustracji: <https://commons.wikimedia.org>

ANIOŁOWIE FANFARZYŚCI I POENA SENSUS GARŚĆ REFLEKSJI NAD *OLTARZEM SĄDU OSTATECZNEGO* JHERONIMUSA BOSCHA Z GROENINGEMUSEUM W BRUGII

Streszczenie

Ołtarz Sądu Ostatecznego z brugijskiego muzeum (0000.GRO.0208.I) uważany jest obecnie przez członków Bosch Research and Conservation Project (BRCP) za niekwestionowane dzieło w *oeuvre* Jheronimusa Boscha (ok. 1450-1516). *Ołtarz*, wykonany zapewne dla humanistycznie wy-

edukowanego odbiorcy wywodzącego się z arystokratycznego lub patrycjuszowskiego środowiska, jest datowany (BRCP) na lata ok. 1495-1505.

W niniejszym artykule podjęto próbę wykazania związku (i zarazem jego interpretacji), u podstaw którego leżą kategorie *inventio* i *fantasia*, pomiędzy wyobrażeniami aniołów fanfarzystów flankujących Chrystusa a potępionymi powiązanych z dwoma instrumentami muzycznymi – harfą i dzwonem, poddawanych karom zmysłów (*poena sensus*); zostali oni ukazani w części środkowej *Ołtarza*. Artykuł porusza także zagadnienia funkcji i zadań trębaczy, komentarzem opatrzone instrumenty muzyczne, uwzględniając ich kontekst ikonograficzny oraz muzyczny. Aniołowie, jak ukazał malarz (kierują swe instrumenty w stronę harfy i dzwonu), zdają się stać za wyrafinowanymi torturami dla skazańców. Hipoteza, w ramach której zidentyfikowano niekonwencjonalne zadania owych istot duchowych, zasadza się na fundamencie biblijnym (Rdz 19,13.24-25; 2 Krl 19,35; 2 Mch 3,26-27; Ap, 8,1-11,19; 15, 1-16,21). Aniołowie fanfarzyści posługujący się długimi, prostymi trąbkami, z których zwisają chorągwie ze znakiem krzyża, występują zarazem w funkcji trębaczy heraldycznych – anonsują przybycie Chrystusa na sąd powszechny, obwieszczają Jego obecność. Malarz w ramach swoistej gry z ikonografią *Sądu Ostatecznego* zerwał z tradycyjnym toposem anioła fanfarzysty, a sięgając po motywy instrumentów łączonych z królem Dawidem (harfa) i Kościołem (dzwon), wyszedł poza krąg odniesień o pozytywnych konotacjach.

Słowa kluczowe: Jheronimus Bosch, malarstwo niderlandzkie, Sąd Ostateczny, aniołowie, ikonografia muzyczna, trąbka, harfa, dzwon.

TRUMPET-PLAYING ANGELS AND *POENA SENSUS*
SOME REFLECTIONS ON THE *LAST JUDGEMENT* BY HIERONYMUS BOSCH
FROM THE GROENINGEMUSEUM IN BRUGES

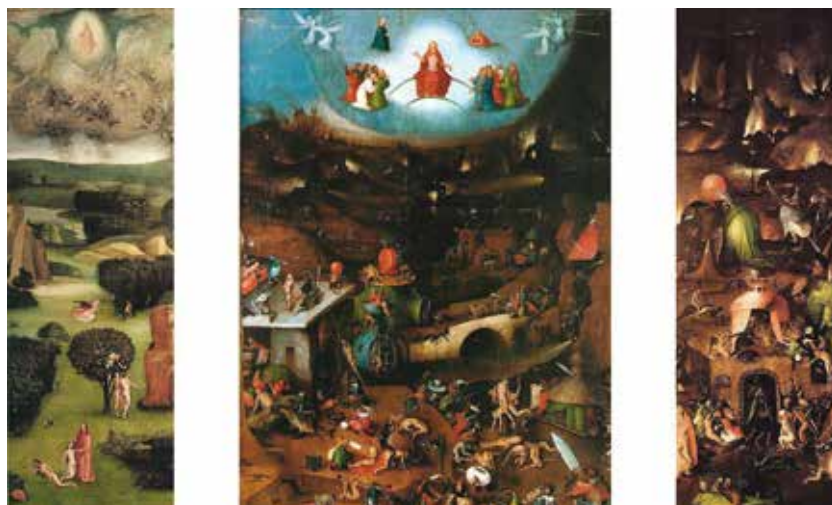
S u m m a r y

The *Last Judgement* triptych from the Groeningemuseum in Bruges is currently considered by members of the Bosch Research and Conservation Project as an undisputed work in the *oeuvre* of Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). The triptych is dated c. 1495-1505. In the article I demonstrate the connection (and thus the interpretation), based on two categories – *inventio* and *fantasia*, between the images of trumpet-playing angels and two musical instruments: a harp and bell, fulfilling the function of penitentiary tools. Two damned linked to them undergo punishment of senses (*poena sensus*). The driving force behind this refined form of torture, in response to amoral living seen in the light of Christian ethics, would be the angels. They play with their instruments turned in the direction of the harp and bell. In the context of the main contents of the Bruges *Last Judgement* I perceive the trumpet-playing angels using long, straight aerophones with banners as heraldic trumpeters. The painter, within the context of his own iconographical game, departed from the traditional topos of an angel eschatological trumpeter and in reaching for motifs of instruments connected to King David (harp) and the Church (bell), went beyond positive connotations related to them.

Key words: Hieronymus Bosch, early Netherlandish painting, Last Judgement, angels, musical iconography, trumpet, harp, bell.



1. Jheronimus Bosch, *Ołtarz Sądu Ostatecznego*, olej na desce dębowej, ok. 1495-1505; Brugia, Groeningemuseum



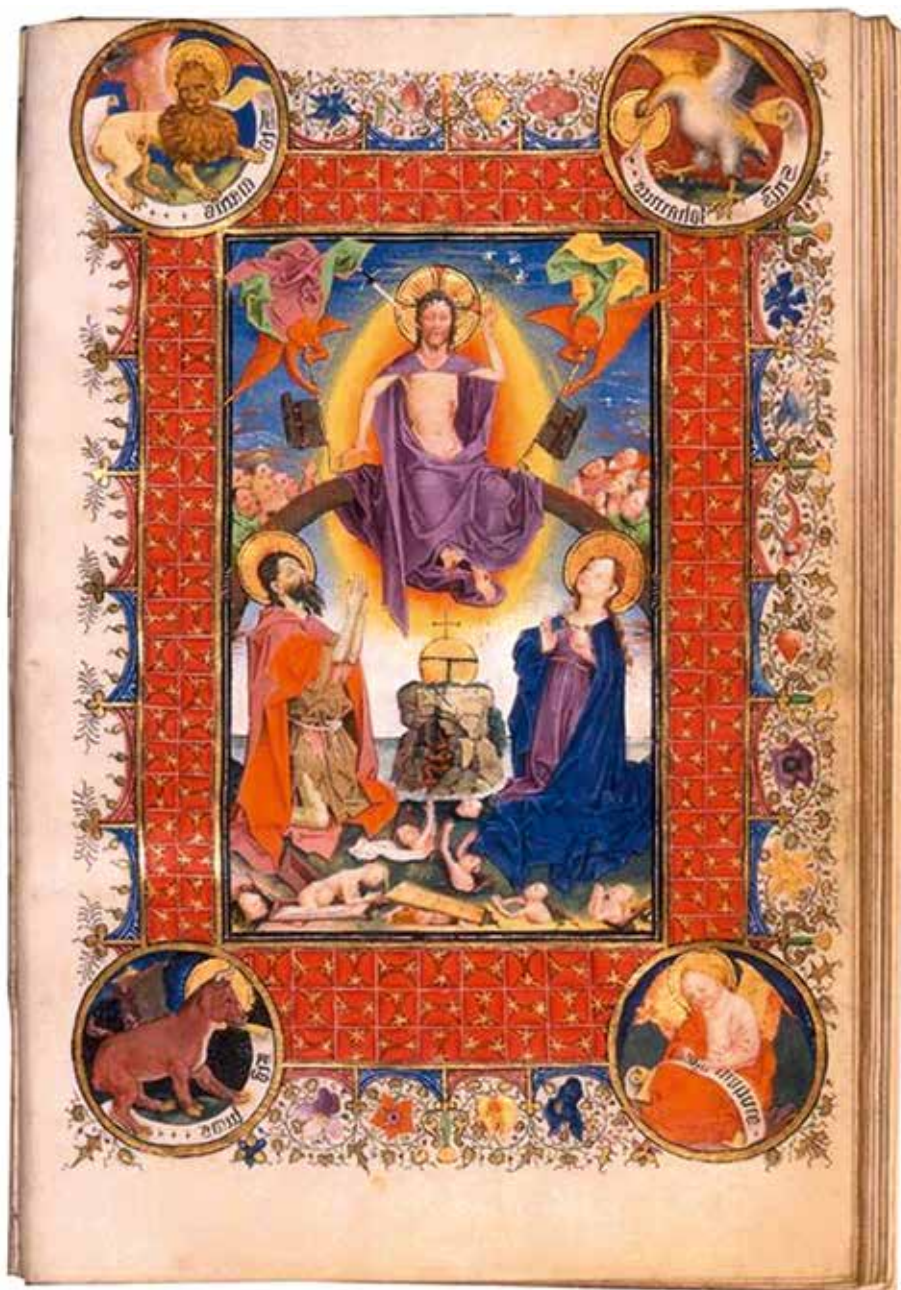
2. Jheronimus Bosch (i warsztat?), *Ołtarz Sądu Ostatecznego*, olej na desce dębowej, ok. 1504-1508; Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste



3. Jan van Eyck i warsztat, *Sąd Ostateczny* (prawe skrzydło dyptyku), płótno, ok. 1440; Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art



4. Jheronimus Bosch (warsztat lub naśladowca?), *Siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne*, olej na desce topolowej, ok. 1505-1510; Madryt, Museo Nacional del Prado



5. Sąd Ostateczny, *Godzinki Katarzyny de Cleves*, ok. 1440; Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, MSS 917 & 945, fol. 151r



6. Fragment (dzwon) części środkowej *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Jheronimusa Boscha, z Brugii



7. Fragment (harfa) części środkowej *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Jheronimusa Boscha, z Brugii



8. Jheronimus Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich* (prawe skrzydło), olej na desce dębowej, ok. 1490-1500; Madryt, Museo Nacional del Prado