

GRZEGORZ KUBIES

FANTAZMAT CZY DOŚWIADCZENIE
RZECZYWISTOŚCI POZAHISTORYCZNEJ?
STUDIUM OBRAZU *WNIEBOWZIĘCIE ZBAWIONYCH*
JHERONIMUSA BOSCHA Z PALAZZO DUCALE
W WENECJI*

Współcześnie w recepcji twórczości Jheronimusa Boscha (ok. 1450-1516) zasadniczy horyzont badawczy wyznaczają dwie interpretacje: antropologiczno-obrazowa Hansa Beltinga¹ oraz poststrukturalistyczna Keitha Moxeya². Obie wiele zawdzięczają badaniom Paula Vandenbroecka³ nad kręgiem odbiorców malarza

Dr Grzegorz KUBIES – muzykolog i historyk sztuki, mieszka w Warszawie. Zajmuje się kulturą muzyczną starożytnego Izraela/Palestyny oraz późnowieczną ikonografią religijną i muzyczną. Adres do korespondencji mailowej: kubies1971@interia.pl

* El autor desea, en este punto, expresar su agradecimiento a su esposa Anna por las inspiraciones que se remontan a los años 90 del siglo pasado.

¹ H. BELTING, C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 86-93, 123-129.

² K. MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, NY 1994, s. 111-147; TENŹE, *Hieronymus Bosch and the „World Upside Down”*. *The Case of The Garden of Earthly Delights*, [w:] N. BRYSON M.A. HOLLY, K.P.F. MOXEY (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover, NH 1994, s. 104-140. Zob. uwagi Antoniego Ziemby dotyczące badań nad malarstwem Jheronimusa Boscha; TENŹE, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Warszawa 2011, s. 601-604.

³ P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten. I*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” (Antwerpen) 1989, s. 9-210; TENŹE, *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten. II*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” (Antwerpen) 1990, s. 9-192; TENŹE, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987; nowe skrócone wydanie książki z 1987 r. *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Ghent–Amsterdam 2002.

wywodzących się z bogatego mieszczaństwa, arystokracji, dworu książęcego, które uzupełnił niedawno Stefan Fischer⁴, zwracając uwagę na rolę środowisk powiązanych z Kościołem. W myśl wzmiankowanych interpretacji, obrazy Boscha jako przedmioty kolekcjonerskie, pozbawione swej funkcji kultowej (zwłaszcza tryptyki)⁵, miały stanowić ze względu na otwarty interpretacyjnie system – malarz posługuje się polisemicznymi motywami (znakami piktoralnymi), stosuje niekonwencjonalne rozwiązania kompozycyjne – wyróżnik nowożytnych *kunstliebbers*, poszukujących w naznaczonym intelektualnie akcie percepcji coraz to nowych znaczeń i sensów. W ramach niniejszego wstępu, należy odnotować wydaną w 2007 r. monografię autorstwa Jeanne van Waadenoijen⁶, która interpretuje twórczość Boscha w kontekście religii oraz etyki chrześcijańskiej. W studium, poza kilkoma wyjątkami, pomijam prace łączące malarza z ruchami heretyckimi, wiedzą okultystyczną, astrologiczną czy alchemiczną.

* * *

Wniebowzięcie zbawionych (Wenecja, Palazzo Ducale) jest jedną z czterech tablic o tematyce eschatologicznej, które prawdopodobnie w latach dwudziestych XVI wieku znajdowały się w zbiorach Domenica Grimaniego (1461-1523), weneckiego kardynała, znakomitego kolekcjonera sztuki (il. 1)⁷. Tablice nie są sygnowane,

⁴ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision. Lehrbild und Kunstwerk*, Köln 2009.

⁵ Zob. H. BELTING, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

⁶ J. VAN WAADENOIJEN, *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch. Een interpretatie van zijn werk*, Hilversum 2007.

⁷ Patriarcha Aquirle, biskup diecezji Ceneda, administrator diecezji Urbino, z zamiłowaniem zbierał posągi antyczne, monety, medale, kamienie szlachetne, kodeksy iluminowane, książki, tapiserie i obrazy. Kontynuatorem kolekcjonerskiej pasji kardynała był jego bratanek Giovanni Grimani (1506-1593), także duchowny, gromadzący głównie zabytki starożytne, które w 1587 r. przekazał państwu; obecnie w posiadaniu Museo Archeologico Nazionale w Wenecji. W 1897 r. wraz ze śmiercią ostatniego członka rodu Grimani dobiegł końca okres świetności zarówno bogatej kolekcji, jak i Palazzo Grimani, który państwo wykupiło z rąk prywatnych w 1981 r., a trzy lata później rozpoczęło jego restaurację. Pałac (<http://www.palazzogrimani.org>) zarządzany od 2001 r. przez Polo Museale Veneziano, został ponownie otwarty w 2008 r. Zob. T. FREUDENBERGER, *Die Bibliothek des Kardinals Domenico Grimani*, „Historisches Jahrbuch”, 56 (1936), s. 15-45; P. PASCCHINI, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco*, Roma 1943; R. GALLO, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, „Archivio Veneto”, 50-51 (1952), s. 34-77; M. PERRY, *The Statuario pubblico of the Venetian Republic*, „Saggi e memorie di storia dell'arte”, 8 (1972), s. 76-85; TENZE, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 41 (1978), s. 215-244; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, s. 63-99; G. TAMANI, *I libri*

a ich atrybucja Jheronimusowi Boschowi zasadza się w głównej mierze na gruncie stylistycznym. Oprócz tych czterech obrazów, hierarcha był, jak się powszechnie przypuszcza, w posiadaniu co najmniej dwóch innych dzieł malarza z 's-Hertogenbosch, przechowywanych obecnie w pałacu Dożów, mianowicie *Tryptyku Eremitów* i *Tryptyku św. Kumernis* (św. Julii). W pałacu Grimaniego znajdowały się ponadto obrazy Hansa Memlinga (ok. 1435-1494), Joachima Patinira (ok. 1485-1524) i Herriego met de Bles (ok. 1510-1555/60)⁸.

Podstawowym i zarazem najwcześniejszym źródłem łączącym postaci Domenica Grimaniego i Jheronimusa Boscha, do którego odwołują się historycy sztuki, jest relacja Marcantonio Michiela (1484-1552), weneckiego humanisty, autora rękopisu *Notizia d'opere di disegno*⁹, który w 1521 r. odwiedził kardynała. Fragment dotyczący dzieł Boscha brzmi następująco: „La tela dell'Inferno con la gran diversità de mostri fu de mano de Ieronimo Bosch. La tela delli Sogni fu de man de l'istesso. La tela della fortuna con el ceto che inghiotte Giona fu de man de l'istesso” (*In casa del cardinal Grimano*)¹⁰. Michiel opisał trzy obrazy: *Piekło (inferno)*, *Sny (sogni)* oraz *Fortunę z wielorybem połykającym Jonasza (fortuna con el ceto che inghiotte Giona)*¹¹. Dwie tablice z Palazzo Ducale można z powodzeniem odnieść

ebraici del cardinal Domenico Grimani, „Annali di Ca' Foscari”, 34 (1995), s. 5-52; G. BENZONI, L. BORTOLOTTI, *Grimani, Domenico*, [w:] M. CARVALE (red.), *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, t. LIX, Roma 2003; <http://www.treccani.it/enciclopedia> [dostęp: 15.05.2014].

⁸ K. CHRISTIANSEN, *The View from Italy*, [w:] M.W. AINSWORTH, K. CHRISTIANSEN (red.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1998, s. 45; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...* (2009), s. 101. Na temat dzieł malarzy niderlandzkich w kolekcjach weneckich zob. L. CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, „The Burlington Magazine”, 123 (1981), s. 467-473; C. LIMENTANI VIRDIS, *Artisti della "Nazione fiamminga"*, [w:] *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, red. C. LIMENTANI VIRDIS, Verona 1997, s. 33-72; B. AIKEMA, *Il gusto dei fiamminghi. Opere "ponentine" nelle collezioni veneziane del Rinascimento*, [w:] B. AIKEMA, B.L. BROWN (red.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Venezia 1999, s. 83-91.

⁹ Rękopis, który trafił do Biblioteca Nazionale Marciana w Wenecji (Ms. Ital., cl. XI, 67 [7351]), został wydany drukiem dopiero w 1800 r. Prawdziwego autora zidentyfikowano w 1864 r. Wcześniej uważano, że był nim anonimowy pisarz Morelliano (Abate Morelli). Na temat osoby Marcantonio Michiela oraz jego manuskryptu zob. J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel. His Friends and Collection*, „The Burlington Magazine”, 123 (1981), s. 452-466; TENZE, *Marcantonio Michiel, 'che ha veduto assai'*, „The Burlington Magazine”, 123 (1981), s. 602-609; G. BENZONI, *Michiel, Marcantonio*, [w:] DBI, t. LXXIV, Roma 2010; <http://www.treccani.it/enciclopedia> [dostęp: 17.05.2014].

¹⁰ *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli, custode della Regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano 1800, s. 77.

¹¹ Zapewne włoski wyraz *tela* – płótno, należy tu rozumieć jako termin ogólny, oznaczający po prostu obraz, bez względu na rodzaj podłoża malarskiego. Zob. E. LARSEN, *Hieronymus Bosch*, New York 1998, s. 121.

do wyrażenia „la tela dell’Inferno”, gdyż faktycznie przedstawiają *Upadek potępionych i Piekło*. Brak w relacji jakiegokolwiek informacji na temat dwóch pozostałych tablic – *Wniebowzięcia zbawionych i Raju ziemskiego*, stawia w niepewnym świetle ich proveniencję. Niewykluczone, że Michiel uznając je za stosunkowo typowe przedstawienia zaświatów nie wzmiankował ich, a tym, co zwróciło jego uwagę, była owa „gran diversità de mostri”, odpowiadająca takim kategoriom, jak *novità, invenzione, fantasia, bizarro*, które wysoko cenili weneccy *amatori d’arte* rekrutujący się z wyższych warstw społecznych¹². Być może Michiel tablic z wizjami raju nie widział. Po śmierci kardynała część obrazów przeniesiono do klasztoru Santa Chiara na wyspie Murano, a osiem zapieczętowanych skrzyń z malowidłami – „casse otto [...] piene de quadri”¹³ znalazło się w piwnicach Palazzo Ducale. Kolejna udokumentowana informacja pochodzi z ok. 1528 r., kiedy to bratanek Domenica Grimaniego Marino Grimani (1489-1546)¹⁴, również dostojnik katolicki, wysłał dwadzieścia jeden obrazów do Rzymu, pozostawiając w Wenecji m.in. *Ołtarz Sądu Ostatecznego* oraz przedstawienie *Piekła*: „uno quadro con due sportelli fiandrese iudecio di Christo”, a także „uno quadro fiandrese con lo inferno a oglio”¹⁵. W świetle powyższych przekazów pytania sformułowane poniżej, muszą pozostać bez odpowiedzi. Czy przedstawienie *Piekła (inferno)* opisane przez Marcantonio Michiela jest tym samym, które Marino Grimani zdecydował zachować? Oraz czy wizje zaświatów tworzyły niegdyś skrzydła *Ołtarza Sądu Ostatecznego (iudecio di Christo)*?

Leonard J. Slatkes¹⁶, odwołując się do datacji dwóch dzieł: *Tryptyku Eremitów i Tryptyku św. Kumernis* na ok. 1500 r., dokonanych przez Dirka Baxa¹⁷ oraz Mię Ciotki¹⁸, przypuszczał, że twórczość Jheronimusa Boscha znano w pewnym zakresie we Włoszech już na początku XVI wieku. Brak dokumentów potwierdzających odbycie przez malarza podróży na Półwysep Apeniński pozwala jedynie stawiać

¹² B. AIKEMA, *Hieronymus Bosch and Italy?*, [w:] J. KOLDEWEIJ, B. VERMET, B. VAN KOOIJ (red.), *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, przekł. B. O’Brien, R. Koenig, Inni, Rotterdam 2001, s. 31; A. ZIEMBA, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 603. Zob. też B. AIKEMA, *‘Stravaganze e bizzarie de chimere, de mostri e d’animali’. Over het beeld van Hieronymus Bosch in de italiaanse kunst*, „Desipientia”, 8/ 2 (2001), s. 48-57.

¹³ „Casse otto de quadri bollade, et sigillate, piene de quadri cum li sui numeri mezo danteschi da uno sino a otto, in el palazo del Serenissimo principe poste in una camera da basso”; cyt. za: C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane d’arte e d’antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni*, Venezia 1900, s. 4.

¹⁴ Marino był starszym bratem Giovanniego; zob. przyp. 7.

¹⁵ Cyt. za: P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei Prelati Grimani del Cinquecento*, „Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, 5 (1926-1927), s. 182.

¹⁶ L.J. SLATKES, *Hieronymus Bosch and Italy*, „The Art Bulletin”, 57 (1975), s. 339.

¹⁷ D. BAX, *Jeroen Bosch’ Drieluik met de Gekruisigde Martelares*, „Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen”, Amsterdam 1961, s. 49.

¹⁸ D. BUZZATI, M. CINOTTI, *L’opera completa di Bosch*, Milano 1966, s. 96 i 104.

hipotezy odnośnie do jego pobytu za granicą. Nie zachowały się żadne dokumenty poświadczające nabycie przez kardynała Domenica Grimaniego dzieł Boscha. Nie wiadomo też, w jaki sposób obrazy trafiły do Wenecji. Bernard Aikema¹⁹ i Stefan Fischer²⁰ sugerują, że stało się to za pośrednictwem wydawcy Daniela van Bomberghen handlującego w Wenecji w latach 1515-1549 dobrami luksusowymi sprowadzanymi z Flandrii²¹, lub Lodewijka Beysa, kupca z rodzinnego miasta Boscha, podróżującego (i prowadzącego jednocześnie działalność biznesową) do Jerozolimy w latach 1500, 1504 i 1513. Ten pierwszy miał kupić obrazy po śmierci malarza i wkrótce sprzedać je kardynałowi.

Współcześnie część historyków sztuki wysuwa hipotezę, podobnie jak pierwsi autorzy monografii Jheronimusa Boscha – Charles de Tolnay²² i Ludwig von Baldass²³, że tablice z Wenecji w układzie wertykalnym (2 + 2) tworzyły skrzydła niezachowanego tryptyku, którego część środkową miało stanowić przedstawienie *Sądu Ostatecznego*²⁴, bądź jest to przypadek odosobniony, *Fortuny*²⁵. Isidro Bango Torviso i Fernando Marías²⁶ wysunęli przypuszczenie, że obrazy tworzyły niegdyś skrzydła dwóch tryptyków – *Sądu Ostatecznego* i *Zmartwychwstania*. Charles de Tolnay²⁷ zasugerował, że dzieło mogło mieć formę poliptyku. Obrazy jako zamkniętą całość postrzegał Patrik Reuterswärd²⁸, proponując formę tryptyku z częścią środkową tworzoną przez *Upadek potępionych* (tę tablicę badacz interpretuje jako *Czyściec*) i *Raj ziemski*. Walter S. Gibson²⁹ uważał, że cztery tablice malarz wykonał jako dzieła ilustrujące nagrody i kary będące wynikiem sądu jednostkowego nad zmarłymi.

¹⁹ B. AIKEMA, *Hieronymus Bosch and Italy?*, s. 29.

²⁰ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, 2009, s. 102. Zob. G.C. VAN DIJCK, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten, familie, vrienden en opdrachtgevers, ca. 1400 - ca. 1635*, Zaltbommel 2001, s. 54-55.

²¹ Zob. P. STABEL, *Venezia e i Paesi Bassi. Contatti commerciali e stimoli intellettuali*, [w:] B. AIKEMA, B.L. BROWN (red.), *Il Rinascimento a Venezia...*, s. 31-43; M. VAN GELDER, *Netherlandish Merchants in Early Modern Venice*, Leiden 2009.

²² C. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, przekł. b.d., New York 1966 (Basel 1937), s. 353-354.

²³ L. VON BALDASS, *Hieronymus Bosch*, przekł. b.d., New York 1960 (Wien 1941), s. 27-28, 224.

²⁴ M.in. R.H. MARIJNISSEN, P. RUYFFELAERE, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, przekł. H. Beyer, Antwerpen 1999, s. 302; F. ELSIG, F. ELSIG, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genève 2004, s. 52-53; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, New York 2006, s. 348. Stefan Fischer proponuje układ horyzontalny skrzydeł; TENŻE, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, przekł. K. Williams, R.-le-Château, Köln 2013, s. 254.

²⁵ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La clientela del El Bosco*, [w:] V. MALET (ed.), *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Barcelona-Madrid 2006, s. 124.

²⁶ I. BANGO TORVISO, F. MARIÁS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Vitoria 1982, s. 172.

²⁷ C. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, s. 353.

²⁸ P. REUTERSWÄRD, *Hieronymus Bosch's Four 'Afterlife' Panels in Venice*, „Artibus et Historiae”, 24 (1991), s. 30.

²⁹ W.S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, London 1973 (repr. 2001), s. 62. Na temat różnych hipotez odnośnie do „zaginionej” części środkowej i formy dzieła zob. B.L. BROWN, *Dall'inferno al para-*

W zakresie ikonografii tablic z Palazzo Ducale wskazuje się na związki z dwoma skrzydłami *Ołtarza Sądu Ostatecznego* (Lille, Palais des Beaux Arts; część środkowa zachowana fragmentarycznie – *Głowa Chrystusa*, Sztokholm, Nationalmuseum; 1468/69), namalowanego przez Dierica Bouts (1410/20-1475), na zamówienie rady miejskiej z Lowanium³⁰, oraz niektórymi miniaturami Simona Marmiona (ok. 1425-1489), wykonanymi m.in. w manuskrypcie *Les Visions du chevalier Tondal* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS. 30, ok. 1470; fol. 14v, 30v), powstałym dla księżnej Burgundii Małgorzaty z Yorku (1446-1503)³¹. Odnośnie do przedstawienia *Wniebowzięcie zbawionych*, oprócz lewego skrzydła *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Bouts (il. 2), jako dwa inne najbardziej prawdopodobne źródła inspiracji Jheronimusa Boscha wymieniane są miniatury Marmiona z *Le livre des sept âges du monde* (Bruksela, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9047, ok. 1455; fol. IV, fol. 12r) (il. 3) oraz piśmiennictwo Jana van Ruysbroeck (1293-1381)³².

Cztery tablice (*Wniebowzięcie zbawionych* [88.8 x 39.9 cm], *Raj ziemski* [88.5 x 39.8 cm], *Upadek potępionych* [88.8 x 39.6 cm], *Piekło* [88.8 x 39.6 cm]³³) z Palazzo Ducale są datowane dendrologicznie na lata osiemdziesiąte XV wieku (1482-1490)³⁴. Datację realizacji malarskiej zaproponowaną w 1966 r. przez Mię

diso. Paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo, [w:] B. AIKEMA, B.L. BROWN (red.), *Il Rinascimento a Venezia...*, s. 432-435. Zob. też katalog wystawy: C. LIMENTANI VIRDIS (ed.), *Le Delizie dell'inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*, Venezia 1992.

³⁰ L. VON BALDASS, *Hieronymus Bosch*, s. 224; W.S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, s. 61-62; L. DIXON, *Hieronymus Bosch*, New York 2003 (repr. 2006), s. 306; F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, 52-53; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, s. 348-356; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...* (2013), s. 184. Zob. A. CHÂTELET, *Sur un jugement dernier de Dieric Bouts*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 16 (1965), s. 17-42.

³¹ F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, s. 53; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, s. 348-350. Zob. T. KREN, R.S. WIECK, *Visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, CA 1990. Na temat wpływu malarstwa książkowego na malarstwo tablicowe 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:] T. KREN, S. MCKENDRICK (red.), *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles 2003, s. 44-47; E. POKORNY, *Bosch and the Influence of Flemish Book Illumination*, [w:] E. DE BRUYN, J. KOLDEWEIJ (red.), *Jheronimus Bosch. His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22-25, 2007, 's-Hertogenbosch, The Netherlands, Jheronimus Bosch Art Center*, 's-Hertogenbosch 2010, s. 281-292.

³² J. COMBE, *Hieronymus Bosch*, przekł. E. Duncan, London 1946 (Paris 1946), s. 23; W.S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, s. 64-65; R.H. MARIJNISSEN, P. RUYFFELAERE, *Hieronymus Bosch...*, s. 302-304; L. DIXON, *Hieronymus Bosch*, s. 307; F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, s. 53; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, s. 356-357.

³³ Wymiary tablic podaje za: The Bosch Research and Conservation Project (BRCP): <http://boschproject.org> [dostęp: 04.06.2014].

³⁴ B. VERMET, *Hieronymus Bosch. Painter, workshop or style?*, [w:] J. KOLDEWEIJ, P. VANDENBROECK, B. VERMET, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, przekł. T. Alkins, Rotterdam 2001, tabela s. 88; P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Works by Hieronymus*

Cinotti³⁵ podtrzymuje obecnie Frédéric Elsig³⁶, określając czas powstania obrazów na lata 1502-1503. Stefan Fischer³⁷ przyjmuje późniejsze ramy czasowe: ok. 1505-1515. Erik Larsen³⁸ sądził, że obrazy zostały namalowane w latach ok. 1480-1482.

* * *

W niniejszym tekście stanowiącym próbę odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule studium, sytuuję tablicę *Wniebowzięcie zbawionych* przede wszystkim w dwóch fundamentalnych dla badań ikonograficznych tego dzieła kontekstach: piśmiennictwa eschatologicznego i malarstwa niderlandzkiego/flamandzkiego oraz w kontekście doświadczeń z pogranicza śmierci (*near-death experiences*). Świadomy ograniczeń i pułapek jakie niesie – posługuję się określeniem Jana Białostockiego – *interpretative iconography*³⁹, pozostając na obrzeżach retoryki pewności⁴⁰, w ramach krytycznego dyskursu, wychodzę poza dominujący w literaturze przedmiotu główny nurt interpretacyjny, podejmując rozważania koncentrujące się na czterech motywach: dusza ludzka, anioł, tunel, światło. Z powodu braku możliwości wiarygodnej rekonstrukcji rzekomego tryptyku lub polptyku, którego skrzydła miały stanowić wyobrażenia zaświatów, przyjmuję, podobnie jak Walter S. Gibson, czteroczęściową formę dzieła tworzonego przez wzmiankowane tablice z Wenecji.

Oryginalność wizji Jheronimusa Boscha zasadza się na realistycznej przestrzennie wizualizacji tunelu⁴¹. Ów „łącznik” prowadzący w stronę innej rzeczywistości ukazanej w postaci światła, nagie dusze ludzkie pokonują samodzielnie. Na tle okręgu świetlnego widoczny jest zarys dwóch (trzech?) postaci, inną do tunelu wprowadza anioł. Czterem przedstawicielom społeczności zbawionych przedstawionym poniżej konstrukcji z pięcioma wyodrębnionymi pierścieniami, towarzyszą uskrzydleni anio-

Bosch and His Followers, [w:] J. KOLDEWELJ, B. VERMET, B. VAN KOOLJ, *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, tabela s. 124. Zob. też BRCP: <http://boschproject.org>.

³⁵ D. BUZZATI, M. CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, s. 98. Mía Cinotti określa czas powstania tablic na lata 1500-1504.

³⁶ F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, s. 52-60.

³⁷ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, 2013, s. 184, 254.

³⁸ E. LARSEN, *Hieronymus Bosch*, s. 121.

³⁹ J. BIAŁOSTOCKI, *Iconography*, [w:] P.P. WIENER, *The Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, t. II, New York 1973, s. 524.

⁴⁰ Zob. G. DIDI-HUBERMAN, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przekł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

⁴¹ L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, il. 277, s. 353. Ilustracja w wysokiej rozdzielczości dostępna jest na stronie BRCP: <http://boschproject.org>. Ludwig von Baldass twierdził, że wejście do raju poprzez tunel zna XV-wieczne malarstwo miniatorskie, jednakże w swej monografii nie podał żadnego przykładu; TENŽE, *Hieronymus Bosch*, s. 224.

łowie odziani w alby i płaszcze. Każdą z dusz ludzkich, z wyjątkiem tej ukazanej najwyżej, której asystuje jeden byt czysty, w stronę wejścia do tunelu unosi para aniołów. Tło podróży w zaświaty stanowi warstwa ciemnych chmur.

Podstawę do wybitnie negatywnej konstatacji na temat kondycji moralnej mieszkańców ziemi, a co za tym idzie – infernalnego finału niemal całej ludzkości – w takim duchu interpretowane są niektóre obrazy Jheronimusa Boscha – dają dwa tryptyki *Sądu Ostatecznego* łączone z nazwiskiem malarza z ‘s-Hertogenbosch: *Ołtarz* przechowywany w Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu (ok. 1482 lub później) oraz *Ołtarz* z Groeningemuseum w Brugii (ok. 1486 lub później)⁴², uważany za wytwór autorstwa samego Boscha i/lub jego warsztatu. Niewielką nadzieję na symboliczny udział w rajskiej rzeczywistości, pozostającej tajemnicą, której istoty nie potrafił lub nie mógł wyjawić św. Paweł (1 Kor 2,9)⁴³, wnoszą namalowane w górnym lewym rogu części środkowej *Ołtarza* z Wiednia postaci aniołów unoszące dusze zmarłych w kierunku świetlnej szczeliny w niebie oraz uskrzydłone dusze ukazane na lewym skrzydle drugiego *Ołtarza*. Garstka zbawionych zdaje się ilustrować słowa Chrystusa: „bo wielu jest powołanych, lecz mało wybranych” (Mt 22,14). Św. Augustyn (354-430) w ramach swej teorii predestynacji zakładał, że liczba zbawionych ma odpowiadać liczbie upadłych aniołów (*Państwo Boże*, 22,1)⁴⁴. W tablicach z Wenecji, w porównaniu z oboma *Ołtarzami* pozbawionymi ukazawanego czasami na lewym skrzydle wyobrażenia raju z bramą wiodącą do niebiańskiego Jeruzalem⁴⁵, Bosch zachował równowagę w przedstawianiu dwóch wymiarów wieczności – nieba i piekła. Obie „przestrzenie” niemal w równym stopniu zaludniają zbawieni jak i potępieni. Natomiast medaliony z przedstawieniami *Piekła* i *Raju* z tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych* (Madryt, Museo Nacional del Prado; 1500-1525)⁴⁶, uważanej za dzieło Boscha lub jego naśladowcy, ze względu na związki z ideami wyrażonymi w traktatach *Speculum*

⁴² Źródło ilustracji: <http://www.akademiegalerie.at>; <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be> [dostęp: 21.06.2014].

⁴³ Odnośny fragment brzmi następująco: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało [...] jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy Go miłują” (1 Kor 2,9). Wszystkie cytaty biblijne podają za: *Biblia Jerozolimska* (tekst „*Biblia Tysiąclecia*”, wyd. V, Poznań 2000), red. K. Sarzała, Poznań 2006. Tekst łaciński zob. *Biblia Sacra Vulgata*, red. R. Weber, R. Gryson, wyd. V, Stuttgart 2007, ewentualnie na stronie Deutsche Bibelgesellschaft: <http://www.academic-bible.com>.

⁴⁴ Św. AUGUSTYN, *Państwo Boże*, przekł. W. Kubicki, wyd. II, Kęty 2002, s. 907. Znany w czasach Jheronimusa Boscha traktat *Van der Vorsienigheit Godes* określa, iż na każde 30 000 dusz do nieba mogą trafić co najwyżej dwie. Podają za: D. BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag 1949, s. 277.

⁴⁵ Zob. np. poliptyk *Sądu Ostatecznego* (Beaune, Hôtel-Dieu; między 1443 a 1451) Rogiera van der Weyden (1399/1400-1464), tryptyk *Sądu Ostatecznego* (Gdańsk, Muzeum Narodowe; ok. 1471) Hansa Memlinga.

⁴⁶ Źródło ilustracji: <https://www.museodelprado.es> [dostęp: 21.06.2014].

humanae salvationis (przed 1324), *Le Pèlerinage de la vie humaine* Guillaume'a de Digulleville (ok. 1295 – ok. 1380?), *Cordiale de quatuor novissimis* najprawdopodobniej autorstwa Gerarda van Vliederhoven (ok. 1340-1402) czy *De quattuor novissimis* Dionizego Kartusza (1402-1471), nie pozwalają na ich ocenę w kontekście osobistych poglądów malarza na kwestie ostateczne. Niemniej jednak zauważmy, że w rajskiej społeczności (medalion z *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych*), w której centralną figurą jest Chrystus otoczony aniołami, znaleźli się bogobojni mężowie epoki Starego Testamentu i chrześcijanie.

Myśl chrześcijańska zna pojęcie ziemskiego pielgrzymowania. Ów stan – *status viae*, kończy się w momencie śmierci, która, co oczywiste, w teologii nie jest postrzegana jako fakt wyłącznie biologiczny. Traktując tablice z Palazzo Ducale jako kwadryptyk, w kontekście nauki o dwóch sądach jednostkowym i powszechnym⁴⁷, wizję Jheronimusa Boscha łączę z pierwszą z prawd wiary, której ważnym zagadnieniem jest kwestia istnienia tzw. stanu pośredniego (*status intermedius*), określającego sposób istnienia duszy (*anima separata*) pomiędzy śmiercią a wskrzeszeniem ciała u kresu historii. Słowa zawierające nadzieję na osiągnięcie nieba przed sądem ostatecznym wypowiedział Chrystus na krzyżu do skruszonego łotra: „Dziś będziesz ze Mną w raju” (Łk 23,43). W czasach malarza w mocy pozostawała konstytucja *Benedictus Deus*, ogłoszona w 1336 r. przez papieża Benedykta XII (1280/85-1342), będąca swoistego rodzaju reakcją na wypowiedzi poprzednika – Jana XXII (ok. 1245-1334), sugerującego, jakoby dusze miały oglądać Boga dopiero po sądzie ostatecznym i zmartwychwstaniu ciał (kazania na Wszystkich Świętych z 1331 r.)⁴⁸. Czytamy w niej:

Mocą niniejszej nieodwołalnej Konstytucji oraz powagą apostolską orzekamy, że według powszechnego rozporządzenia Boga dusze wszystkich świętych, którzy zeszliz tego świata przed męką Pana naszego Jezusa Chrystusa, jak również Apostołów, męczenników, wyznawców, dziewic i innych wiernych zmarłych po przyjęciu przez nich świętego chrztu Chrystusowego, jeśli w chwili śmierci nie miały nic do odpokutowania, a także te, które w przyszłości opuszczą ten świat w tym stanie, albo jeśliby wówczas miały w sobie coś do oczyszczenia, gdy po swojej śmierci zostały oczyszczone oraz dusze dzieci odrodzonych w tymże chrzcie Chrystusowym w przeszłości i w przyszłości, a umierających po chrzcie, przed użyciem wolnej woli, zaraz

⁴⁷ Problematykę sądu jednostkowego/ indywidualnego/ szczegółowego oraz stanu pośredniego podejmują m.in. J. FINKENZELLER, *Eschatologia*, [w:] W. BEINERT (red.), *Podręcznik Teologii Dogmatycznej*, przekł. W. Szymona, t. XI, Kraków 2000, s. 81-120; C.S. BARTNIK, *Traktat XI. O rzeczach ostatecznych (Eschatologia)*, [w:] C.S. BARTNIK, *Dogmatyka katolicka*, t. II, Lublin 2003, s. 838-841; T.D. ŁUKASZUK, *Ostateczny los człowieka i świata w świetle wiary katolickiej. Zarys eschatologii katolickiej*, Kraków 2006, s. 105-119; Z. DANIELEWICZ, *Traktat o rzeczywistości ostatecznej*, [w:] E. ADAMIAK, A. CZAJA, J. MAJEWSKI (red.), *Dogmatyka*, t. VI, Warszawa 2007, s. 349-366.

⁴⁸ Zob. Z. DANIELEWICZ, *Traktat o rzeczywistości ostatecznej*, s. 483-487.

po swej śmierci i po wspomnianym oczyszczeniu u tych, którzy potrzebowali tego oczyszczenia, jeszcze przed odzyskaniem swoich ciał i sądem ostatecznym, po wniebowstąpieniu naszego Pana Jezusa Chrystusa, były, są i będą w niebie, królestwie niebieskim i raju niebieskim z Chrystusem, przyłączone do uczestnictwa świętych Aniołów (BF 263; DS 1000)⁴⁹.

W obrazie z Wenecji nagie dusze, jak możemy sądzić odwołując się do Biblii oraz konstytucji papieskiej z 1336 r., po indywidualnym osądzeniu, jeżeli nie wymagały oczyszczenia, lub po wcześniejszym pobycie w czyścisku⁵⁰, udają się do raju. *Wniebowzięcie zbawionych* zdaje się stanowić kontynuację narracji zapoczątkowanej w *Raju ziemskim*, gdzie dusze prawdopodobnie doznają pełnego oczyszczenia i przygotowują się do ostatniego etapu pozaziemskiej peregrynacji.

Ośmiu przedstawicieli *universum* bytów czystych ukazanych w obrazie z Wenecji to nie aniołowie stróże (ich opieka nad ludźmi kończy się w momencie śmierci)⁵¹, lecz aniołowie przewodnicy dusz, których zadania nawiązują do czynności konstytutywnych dla antycznych *psychopompoi* (*ψυχοπομπός*)⁵². Na gruncie biblijnym podstawę takiej identyfikacji stanowi fragment: „Umarł żebrak, i aniołowie zanieśli go na łono Abrahama” (Łk 16,22)⁵³. W funkcji anioła *psychopomposa*, jak zaświadcza starożytna literatura apokryficzna, występują aniołowie o specyficznych nazwach:

⁴⁹ Cyt. za: *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. I. Bokwa, wyd. III, Poznań 2007, s. 156. Tekst łaciński zob. H. DENZINGER (red.), *Enchiridion Symbolorum et Definitionum quae de rebus fidei et morum a Conciliis Oecumenicis et summis Pontificibus emanarunt*, wyd. III, Wirceburgi 1856, s. 182.

⁵⁰ Zob. J. LE GOFF, *Narodziny czyściska*, przekł. K. Kocjan, Warszawa 1997.

⁵¹ Sięgając do fundamentu biblijnego (Tb 5,17; Hi 33,23; Ps 91,11; Mt 18,10; Dz 12,16), już Ojcowie Kościoła nauczali, że każdy człowiek ma swojego anioła stróża, który się nim opiekuje podczas ziemskiej wędrówki. Zob. S. LONGOSZ, *Opiekuńcza funkcja Aniołów w nauce Ojców Kościoła*, [w:] H. OLESCHKO (red.), *Księga o aniołach*, Kraków 2002, s. 177-192.

⁵² F. CUMONT, *Les vents et les anges psychopompes*, [w:] T. KLAUSER, A. RÜCKER (red.), *Pisciculi. Studien zur Religion unci Kultur des Altertums*, Münster 1939, s. 70-75; E. TESTA, *L'Angelologia dei Giudeo-Cristiani*, „Liber Annuus”, 33 (1983), s. 286-289; M.C. PACZKOWSKI, *Aniołowie w starożytnej literaturze chrześcijańskiej (II-IV wiek)*, [w:] J. ŁUGOWSKA, J. SKAWIŃSKI (red.), *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. I, Wrocław 2004, s. 33; J. DANIELOU, *Aniołowie i ich misja*, przekł. K. Kubaszczyk, Warszawa-Ząbki 2006, s. 141-154. Na temat Hermesa-Psychopomposa zob. P. GRIMAL, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 142; M.P.O. MORFORD, R.J. LENARDON, *Classical Mythology*, wyd. VII, New York 2003, s. 267, 269, 349; R. HARD, *The Routledge Handbook of Greek Mythology, based on H. J. Rose's Handbook of Greek Mythology*, London-New York 2004, s. 113, 161; A. FISCHER, *Hermes*, [w:] M. GAGARIN (red.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, t. III, New York 2010, s. 412. Zob. też K. KERÉNYI, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

⁵³ Por. Wj 23,20.

anioł pokoju (*Testament Asera* 6, 6)⁵⁴, anioł przymierza (*Apokalipsa Pawła* 14,1-9)⁵⁵; w ostatnim utworze wymieniany jest także archanioł Michał. Topos anioła przewodnika przejęło następnie średniowiecze, pojawia się on m.in. w kazaniach (np. *Kazania na dzień św. Michała* św. Bonawentury [ok. 1217-1274])⁵⁶ i modlitwach⁵⁷. Każdy wierzący pozostawał w kręgu silnego oddziaływania ideowego znanej antyfony *In paradisum* (*Niech aniołowie zawiadą cię do raju*), zanotowanej m.in. w Sakramentarzu Gelazjańskim z VIII wieku (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 316), śpiewanej po zakończeniu mszy żałobnej, podczas procesji na cmentarz⁵⁸.

W niderlandzkim malarstwie tablicowym po motywu anioła unoszącego duszę/postać sięgnęli m.in. Robert Campin (ok. 1375-1444)⁵⁹ i Petrus Christus (1415/20-1475/76) (il. 4)⁶⁰, realizując temat z cyklu *Chwały Marii – Zaśnięcie Marii*. Inny temat z tego cyklu – *Wniebowzięcie Marii*, z wyeksponowanym motywem anioła, reprezentują obrazy Mistrza Legendy św. Łucji (czynny ok. 1475-1505)⁶¹ i Michiela Sittowa (ok. 1469-1525/26)⁶². W latach ok. 1455-1460 Simon Marmion wykonał prace malarskie do *Ołtarza św. Bertina*; w The National Gallery w Londynie znajdują się dwie górne kwatery skrzydeł. W malowidle *Dusza św. Bertina unoszona*

⁵⁴ *Apokryfy Starego Testamentu*, opr. i wstępy R. Rubinkiewicz, wyd. II, Warszawa 2000, s. 73. Utwór wchodzący w skład *Testamentów Dwunastu Patriarchów* datowany jest na okres: 134-104 p. n.e. – początek II w.n.e.

⁵⁵ *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, opr. M. Starowiejski, Kraków 2001 (repr. 2007), s. 251. *Apokalipsa Pawła* powstała między połową II wieku a połową III wieku, należy do najbardziej popularnych tekstów apokryficznych.

⁵⁶ D. KECK, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998, s. 204.

⁵⁷ A. WILMAR, *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*, Paris 1932, s. 544.

⁵⁸ D. HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, New York 1993, s. 45. Początkowo antyfony *In paradisum* odmawiana była przy obmywaniu ciała zmarłego, dopiero później zaczęto ją stosować podczas procesji. B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. III (*Sakramenty, sakramentalia, błogosławieństwa*), Poznań 1992, s. 278. Tekst w następującej postaci: „In paradisum deducant te Angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere aeternam habebis requiem”, powstał z połączenia dwóch antyfon – *In paradisum* oraz *Chorus angelorum*. Dokumentem poświadczającym wspólny zapis obu w ramach jednego utworu jest franciszkański Brewiarz z 1260 r. Zob. R. RUTHERFORD, T. BARR, *The Death of a Christian. The Order of Christian Funerals*, wyd. II, Collegeville, MN, 1990, s. 100.

⁵⁹ Obraz znany jest jedynie z replik i kopii. Autorem jednej z nich (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) jest Bartolomé Bermejo (ok. 1440 - po 1495). Zob. T.-H. BORCHERT (red.), *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*, przekł. T. Alkins, inni, Ghent–Amsterdam 2002, s. 264 (informacja w katalogu, nr 110).

⁶⁰ Obraz (San Diego, The Timken Museum of Art) datowany jest na lata 1460-1465. Źródło ilustracji: <http://www.timkenmuseum.org> [dostęp: 21.06.2014].

⁶¹ Obraz (Waszyngton, The National Gallery of Art) datowany jest na lata 1485-1500. Źródło ilustracji: <http://www.nga.gov> [dostęp: 21.06.2014].

⁶² Obraz (Waszyngton, The National Gallery of Art) datowany jest na ok. 1500 r. Źródło ilustracji: <http://www.nga.gov> [dostęp: 21.06.2014].

do Boga⁶³ asystę w eschatologicznej podróży żyjącego w VII wieku zakonnika stanowi dwóch aniołów (il. 5). Owe skrzydlate istoty jako przewodników dusz zobrazował Dieric Bouts we wzmiankowanym już lewym skrzydle *Ołtarza Sądu Ostatecznego – Wejście zbawionych do raju*⁶⁴. Na czele każdej z pięciu grup zbawionych podążających w kierunku wzgórza znajduje się anioł. Jeden z reprezentantów niematerialnego świata po oderwaniu się od wierzchołka góry wprowadza duszę mężczyzny w rozświetlony pierścień chmur, będący wrotami do innej rzeczywistości. Próba dowiedzenia bezpośredniej zależności typu: wzorzec – jego przejęcie, między skrzydłem *Ołtarza Sądu Ostatecznego* Bouts'a a obrazem Jheronimusa Boscha (por. część środkową tryptyku *Sądu Ostatecznego* z Wiednia) nie jest intencją piszącego te słowa, jakkolwiek związki ikonograficzne są niezaprzeczalne. Omawiany motyw jest egzemplifikowany w malarstwie książkowym, spotykamy go m.in. w *Godzinkach Arenberga* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 8; fol. 221r)⁶⁵ wykonanych na początku lat sześćdziesiątych XV wieku w Brugii oraz *Godzinkach Williama Hastingsa* (Londyn, The British Library, Add. MS 54782; fol. 230r)⁶⁶ wykonanych między latami 1475 a 1483, prawdopodobnie w Gandawie lub Brugii. Ikonograficzne analogie pomiędzy miniaturą z drugiego kodeksu a tablicą z Wenecji obejmują motyw anioła unoszącego nagą duszę oraz wizualizację nieba ukazanego jako „przestrzeń” w złotej barwie z dwoma kręgami otaczającymi Chrystusa.

Topos tunelu, jednokierunkowego „łącznika” pomiędzy światem ziemskim a niebiańskim znają kultury starożytne, występuje m.in. w mezopotamskim *Eposie o Gilgameszu* (Tabliczka IX)⁶⁷. Symbolika tunelu obejmuje trudy przejścia związanego z rozpoczęciem nowego życia. Tunel odgrywa istotną rolę w rytach inicjacyjnych, jest stałym elementem architektury, uobecnia się w literaturze średniowiecznej (*La Prise d'Orange*, XII wiek; *Sir Orfeo*, XIV wiek), aczkolwiek nie w piśmiennictwie wizyjnym, w którym powszechnie występuje most⁶⁸. „W mitach, sagach i baśniach owo królestwo pośrednie, owa ziemia niczyja – pisał Manfred Lurker przywołując obraz Jheronimusa Boscha z pałacu Dożów – może pojawiać się jako las, wyżyna,

⁶³ Źródło ilustracji: <http://nationalgallery.org.uk> [dostęp: 21.06.2014].

⁶⁴ Źródło ilustracji: <http://www.pba-lille.fr> [dostęp: 21.06.2014].

⁶⁵ Źródło ilustracji: <http://www.getty.edu> [dostęp: 21.06.2014]. Autorem miniatury jest Willem Vrelant (czynny ok. 1454-1481).

⁶⁶ S. McKENDRICK, *Flemish Illuminated Manuscripts 1400-1550*, London 2003, il. 41, s. 56. Iluminacje są przypisywane Mistrzowi Pierwszego Modlitewnika Maksymiliana I (czynny ok. 1475-1520).

⁶⁷ *Epos o Gilgameszu*, przekł. K. Łyczkowska, P. Puchta, M. Kapeluś, Warszawa 2002.

⁶⁸ Zob. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *The Penguin Dictionary of Symbols*, przekł. J. Buchanan-Brown, London 1996, s. 1040-1041. Odnośnie do literatury wizyjnej zob. przyp. 114.

rzeka albo morze”⁶⁹. W związku z symboliką „przejścia” Mircea Eliade wskazywał na dwa motywy: niebezpieczny most i ciasną bramę⁷⁰. Omawiając mity i obrzędy wstępowania, przywoływał trzy inne motywy: drzewo, linę i drabinę⁷¹. W kulturze chrześcijańskiej ważnym „łącznikiem” pomiędzy dwoma światami jest właśnie drabina. Patriarcha Jakub widział we śnie „aniołów Bożych, którzy się wspinali i schodzili po niej na dół” (Rdz 28,12). W Ewangelii według św. Mateusza w dwóch perykopach wzmiankowane są ciasna brama (Mt 7,13-14) i ucho igielne (Mt 19,24). Odnotujmy, że Charles de Tolnay⁷² w tunelu z obrazu Boscha widział manichejską „kolumnę chwały”, symbolizującą podróż dusz zmarłych do nieba. Przez ten kanał transmisyjny mają przedostawać się także modlitwy.

Kwestia znajomości przez Jheronimusa Boscha dwóch miniatur (fol. IV i fol. 12r)⁷³ z elementami astralnymi ukazujących Boga w centrum wszechświata, wykonanych przez Simona Marmiona w rękopisie *Le livre des sept âges du monde*, pozostaje nie w pełni rozstrzygnięta. Wprawdzie bliższe realizacji tunelu z obrazu weneckiego jest przedstawienie Boga (fol. 12r) otoczonego ośmioma sferami niebieskimi (w pierwszej, zewnętrznej, dominuje księżyc, zaś ostatnią zajmują serafini), jednakże walory przestrzenne tej iluminacji dalece odbiegają od „trójwymiarowej” wizji brabantkiego malarza. Zapewne obaj twórcy posiadali pewną wiedzę z zakresu ówczesnej, przedkopernikańskiej astronomii⁷⁴, a także astrologii⁷⁵. Za starożytnymi autorami powszechnie przyjmowano następującą kolejność ciał niebieskich: Ziemia, Księżyc, Merkury, Wenus, Słońce, Mars, Jowisz, Saturn. Dalej znajdowała się sfera gwiazd stałych – *Primum Mobile*, a za nią *Empireum*. Bosch w przeciwieństwie do Marmiona zrezygnował z ośmioczęściowej strukturyzacji tunelu oraz odniesień

⁶⁹ M. LURKER, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przekł. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 365.

⁷⁰ M. ELIADE, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przekł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 194-196.

⁷¹ M. ELIADE, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000, s. 117-122.

⁷² C. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, s. 354.

⁷³ Źródło ilustracji: <http://balat.kikirpa.be> [dostęp: 21.06.2014].

⁷⁴ Zob. R. SIMEK, *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*, München 1992; E. GRANT, *Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*, New York 1994; M.-P. LERNER, *Le monde des sphères*, t. I-II, Paris 1996-1997; S.C. MCCLUSKEY, *Astronomies and Cultures in Early Medieval Europe*, Cambridge 1998 (repr. 2000); J. NORTH, *Cosmos. An Illustrated History of Astronomy and Cosmology*, Chicago 2008, s. 232-301.

⁷⁵ Odnośnie do Jheronimusa Boscha zob. m.in.: A. Boczkowska, *The Lunar Symbolism of the 'Ship of Fools' by Hieronymus Bosch*, „Oud Holland”, 86 (1971), s. 47-69; TAŻ, *Lunar and Christian symbolism of the painting 'The marriage at Cana' by Hieronymus Bosch*, „Studia Muzealne”, 11 (1975), s. 7-24; TAŻ, *The Crab, the Sun, the Moon and Venus. Studies in the Iconology of Hieronymus Bosch's Triptych 'The Garden of Earthly Delights'*, „Oud Holland”, 91 (1977), s. 197-231; TAŻ, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977; TAŻ, *Tryumf Luni i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980.

astrologicznych (znaki zodiakalne). Choć oba zabiegi nie przesądzają rzekomych zależności, to stanowią argumenty w ich kontestacji. Pięć kręgów tunelu we *Wniebowzięciu zbawionych* nie odpowiada pierwszym pięciu sferom niebieskim (Ziemia – Słońce), gdyż jedynie zgodność sfery słońca ze światłem zamykającym tunel dawałaby podstawę takiego założenia.

W poszukiwaniach źródeł ikonograficznych tablicy z Wenecji należy uwzględnić późnośredniowieczne ilustracje kosmosu, który wszakże przedstawiany jest zazwyczaj w formie koncentrycznych sfer z centralnie usytuowaną ziemią (np. *L'Image du monde* Gossuina de Metz, XIII wiek, Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 14964; fol. 117r), a nigdy jako tunel, będący bardzo rzadkim motywem w religijnym malarstwie późnośredniowiecznym. Nietypową, bo ukazującą w centrum wszechświata krąg słoneczny iluminację (fol. 160r) zawiera manuskrypt *Le Pèlerinage de la vie humaine* (Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 376), wykonany w Rennes w latach ok. 1425-1450 (il. 6)⁷⁶. Jako literackie źródło inspiracji Jheronimusa Boscha daje się wskazać relację św. Pawła na temat porwania pewnego człowieka „w ciełe [...] czy poza ciałem” do nieba, którego struktura choć nie jest pięciocłonowa, to wykazuje złożoną budowę, jest trójdzielna (2 Kor 12,2)⁷⁷. Pewne wskazówki interpretacyjne kryje spekulatywna myśl starożytnej Grecji i jej późniejszy rezonans w Biblii. Mianowicie, w systemie pitagorejskim liczba pięć jako wynik dodawania pierwszej liczby parzystej z nieparzystą, elementu męskiego z żeńskim, symbolizowała zaślubiny⁷⁸. W kontekście weselnym liczba ta pojawia się w eschatologicznej przypowieści o pięciu pannach nierozsądnych i pięciu roztropnych, które wyszły na spotkanie pana młodego (Mt 25,1-13). Poprzez postać oblubieńca łatwo dostrzegalna staje się paralela z Pieśnią nad Pieśniami, księgą, która poza sensem dosłownym jest odczytywana jako obraz relacji Chrystusa do Jego Kościoła, lub wręcz w duchu mistycznym, jako zjednoczenie dusz z Bogiem⁷⁹. Jakże znamienna jest, jeżeli weźmiemy pod uwagę zainteresowania badawcze autorki doszukującej się w dziełach Boscha elementów manichejskich i katarskich (liczba

⁷⁶ Źródło ilustracji: <http://mandragore.bnf.fr> [dostęp: 21.06.2014].

⁷⁷ Ideę złożonej budowy nieba zawiera *Księga Henocha słowiańska* (1-36), sięgająca najprawdopodobniej do bizantyjskiego źródła z IX wieku n.e. Oglądu niebiańskiej rzeczywistości dostąpił Henoch, któremu towarzyszyło dwóch aniołów.

⁷⁸ C. RIEDWEG, *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung*, München 2002, s. 109, 170; C.L. JOOST-GAUGIER, *Measuring Heaven. Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*, Ithaca, NY 2006, s. 106, 170; L. ZHMUD, *Pythagoras and the Early Pythagoreans*, przekł. K. Windle, R. Ireland, Oxford 2012, s. 448. Zob. też V. FOSTER HOPPER, *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York 1938 (repr. Mineola 2000), s. 43; E. MAOR, *The Pythagorean Theorem. A 4,000-year History*, Princeton, NJ 2007, s. 20-21.

⁷⁹ Zob. np. *Homilie do Pieśni nad Pieśniami (Sermones super Cantica Canticorum)* Bernarda z Clairvaux (1090-1153).

pięć jest liczbą kluczową⁸⁰), opinia Lyndy Harris określającej obraz z Wenecji jako nieheretycki, a wręcz wyjątkowy i mistyczny⁸¹.

Nie da się wykluczyć, iż Jheronimus Bosch odwołując się do wiedzy astro-nomicznej i własnych doświadczeń optyczno-wizualnych⁸², dokonał uproszczonej wizualizacji kosmosu, którego poszczególne sfery dusza ludzka po opuszczeniu ciała musi przemierzyć, udając się do niebiańskiego Jeruzalem. Czy z hipotetyczną refleksją malarza nad tradycją pitagorejską i tekstami biblijnymi można łączyć przedstawienie pięcioczęściowego tunelu we *Wniebowzięciu zbawionych*? Zwróćmy uwagę, że liczba kręgów tunelu odpowiada liczbie dusz unoszonych przez aniołów. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy analogia ta jest zamierzona oraz czy pięcioczęściowa struktura tunelu kryje treści symboliczne.

Niebo, jak zaświadcza liczne przekazy nowotestamentalne⁸³, jest stanem osobowego bytu ludzkiego, a nie miejscem rozumianym fizycznie, to metaforyczna „prze-strzeń”⁸⁴ współbywania z Bogiem-Chrystusem (J 14,3; Flp 1,23; 1 Tes 4,17). Choć mamy Go ujrzeć „takim jakim jest” (1 J 3,2), „twarzą w twarz” (1 Kor 13,12), to zgodnie ze świadectwem św. Pawła, Władcę zamieszkującego „światłość niedostępną [...] nikt z ludzi nie widział, ani nie może zobaczyć” (1 Tm 6,16)⁸⁵. Na tajemnicę teofanii wskazywał także św. Jan Ewangelista (J 1,18; 6,46). Obraz nieba, którego istotę stanowi *visio Dei / visio beatificans*⁸⁶, jaki wyłania się z lektury tych kilku fragmentów Nowego Testamentu, pozostawia nas w niejednoznacznej poznawczo sytuacji. Kluczowe sformułowanie dotyczące „królestwa niebieskiego” (Mt 7,21), zawarte w przywoływanej już konstytucji *Benedictus Deus*, ma następującą postać: „dusze wszystkich świętych [...] oglądały i oglądają Bożą Istotę widzeniem intu-itywnym, a nawet twarzą w twarz, bez pośrednictwa żadnego stworzenia, które

⁸⁰ A. SCHIMMEL, *The Mystery of Numbers*, przekł. F.C. Enders, A. Schimmel, New York 1993, s. 110.

⁸¹ L. HARRIS, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, wyd. II, Edinburgh, 2002, s. 205.

⁸² Ciekawych doznań dostarcza eksploracja systemu kanałów Binnendieze zasilanych przez rzekę Dieze w centrum ‘s Hertogenbosch, z licznymi mostami i tunelami powstałymi poprzez zabudowę poszczególnych dróg wodnych w wyniku ekspansji urbanistycznej wewnątrz murów miejskich. Zwróćmy też uwagę na pewien element architektury sakralnej. Mianowicie, niektóre rozety w fasadach lub innych ścianach szczytowych gotyckich świątyń wypełniane dekoracją (witraż) o układzie koncentrycznym, zdobi ukazywany centralnie wizerunek Chrystusa *sol salutis*.

⁸³ Zob. A. JANKOWSKI, *Eschatologia Nowego Testamentu*, Kraków 2007, s. 137-145.

⁸⁴ Na temat różnych obrazów biblijnych nieba zob. J. FINKENZELLER, *Eschatologia*, s. 227-235.

⁸⁵ Por. 1 Tm 1,17.

⁸⁶ Zob. C.S. BARTNIK, *Traktat XI. O rzeczach ostatecznych*, s. 896-899; T.D. ŁUKASZUK, *Ostateczny los człowieka i świata...*, s. 218-221.

służyłoby za przedmiot widzenia, ale Boża Istota ukazuje się im bez osłony, jasno i wyraźnie” (BF 263; DS 1000)⁸⁷.

Badanie radiograficzne rtg tablicy z Wenecji wykazało w świetlistym okręgu obecność zarysu postaci Boga⁸⁸. Zachowany zatem stan obrazu dowodziłby zmiany pierwotnej koncepcji malarza bliższej oficjalnej wykładni Kościoła oraz średnio-wiecznej ikonografii nieba z antropomorficznymi wyobrażeniami Boga-Chrystusa. W powyższym świetle próba wykazania zależności pomiędzy tablicą Jheronimusa Boscha a twórczością Jana van Ruysbroeck, z którą malarz mógł zetknąć się poprzez ruch religijny *devotio moderna*⁸⁹, mający początek w XIV wieku w Niderlandach, wydaje się słuszna. Bodaj najważniejszym dziełem brabantkiego teologa i mistyka przenoszącym topos światła ujmowanego symbolicznie i metaforycznie jest *Królestwo miłujących* (*Dat rike der ghelieven*).

Światło pozostające niewątpliwie fenomenem fizycznym należy do stałego repertuaru środków językowych twórczości zorientowanej religijnie⁹⁰. Różne kategorie

⁸⁷ Cyt. za: I. BOKWA (red.), *Breviarium fidei...*, s. 156-157. Tekst łaciński: *Enchiridion Symbolorum et Definitionum...*, s. 182. Na Soborze Florenckim w 1439 r. dodano, że błogosławieni będą się cieszyć widzeniem proporcjonalnym do posiadanych zasług (DS 1305).

⁸⁸ F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, s. 53. Zob. BRCP: <http://boschproject.org>.

⁸⁹ Taką sugestią zawiera praca R.H. MARIJNISSEN, P. RUYFFELAERE, *Hieronymus Bosch...*, s. 303. W traktacie *O naśladowaniu Chrystusa* (*De imitatione Christi*), zawierającym wykładnię *devotio moderna*, przypisywanym niemieckiemu mistykowi Tomaszowi à Kempis (ok. 1379-1471), na temat światła eschatologicznego czytamy: „Pewnego dnia przyjdzie pokój, który znany jest Panu i nie będzie już dnia ani nocy tego oczywiście czasu, lecz światłość wiekuista, nieskończona jasność, trwały pokój i bezpieczny odpoczynek” (3,47). TOMASZ à KEMPIS, *Naśladowanie Chrystusa*, przekł. S. Kuczkowski, wyd. II, Kraków 2005, s. 248. Łaciński tekst zob. T. LUPO (red.), *De imitatione Christi libri quattuor*, Città del Vaticano 1982. Na temat *devotio moderna* zob. R.R. POST, *De Moderne Devotie. Geert Groote en zijn stichtingen*, Amsterdam 1940; E. BROUETTE, R. MOKROSCHE, *Devotio moderna*, [w:] G. MÜLLER, H. BALZ, G. KRAUSE (red.), *Theologische Realenzyklopädie*, t. VIII, Berlin 1981, s. 605-616; J.H. VAN ENGEN, *Devotio Moderna. Basic Writings*, Mahwah, NJ 1988, s. 5-61; M. ASTON, *Faith and Fire. Popular and Unpopular Religion 1350-1600*, London-Rio Grande, OH 1993, s. 169-177; H. BLOMMESTIJN, C. CASPERS, R. HOFMAN (red.), *Spirituality Renewed. Studies on Significant Representatives of the Modern Devotion*, Leuven 2003; O. GRÜNDLER, *Devotio moderna*, [w:] J. RAITT (red.), *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, przekł. P. Blumczyński, t. II, Kraków 2011, s. 181-197.

⁹⁰ Na temat światła w kulturze chrześcijańskiej zob. O. BÖCHER, *Licht und Feuer*, [w:] G. MÜLLER, H. BALZ, G. KRAUSE (red.), *Theologische Realenzyklopädie*, t. XXI, Berlin 1991, s. 83-119; K. HEDWIG, *Licht, Lichtmetapher*, [w:] R.-H. BAUTIER, R. AUTY (red.), *Lexikon des Mittelalters*, t. V, München-Zürich 1991, szp. 1959-1962; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Light*, [w:] A. VAUCHEZ, B. DOBSON, M. LAPIDGE (red.), *Encyclopedia of the Middle Ages*, przekł. A. Walford, t. II, Cambridge-Chicago 2000, s. 849-850; D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyd. II, Warszawa 2001, s. 92-97; C.E. SCHÜTZINGER, *Light (metaphysics of)*, [w:] B.L. MARThALER (red.), *New Catholic Encyclopedia*, t. VIII, Farmington Hills 2003, wyd. II, s. 583-584. Tematykę światła w sztuce średniowiecznej podejmuje m.in. G. FEDERICI VESCOVINI, *Luce*, [w:] A.M. ROMANINI (red.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. VIII, Roma 1997, s. 25-35.

światła, blasku, jasności pojawiają się nader często w relacjach mistyków odnoszących się do Boga⁹¹. Myśl Pseudo-Dionizego Areopagity (V/VI wiek), sięgającego w omawianym tutaj aspekcie do *Państwa* (VI, 509B) Platona (ok. 427-347 p.n.e), znano na Zachodzie dzięki przekładowi Jana Szkota Eriugeny (ok. 800 - ok. 877)⁹². O popularności *Corpus Dionysiacum* świadczą komentarze dokonane m.in. przez św. Alberta Wielkiego (ok. 1193-1280), św. Bonawenturę oraz św. Tomasza z Akwinu (ok. 1225-1274). W traktacie *Imiona Boskie* (*De divinis nominibus*) Pseudo-Dionizy Areopagita pisał: „Światło przecież wywodzi się z dobra i jest wizerunkiem dobroci. Stąd dobro jest wysławiane pod imieniem światła; tak to pierwowzór ujawnia się w swoim odbiciu” (IV, 4)⁹³. Nieco dalej, pod koniec wywodu dodał: „Zgodnie ze swoją właściwością – widzialnego obrazu dobra – światło zbiera i przyciąga do siebie to wszystko co się widzi, co się porusza, co jest zdolne przyjąć światło i ciepło” (IV, 4)⁹⁴. Światło jest stałym elementem opisu nieba⁹⁵. Dante Alighieri (1265-1321) w *Boskiej Komedii* (*Divina Commedia*) w sposób sugestywny, choć zarazem prosty, przedstawił Empireum jako „niebo, co jeno jest światłością czystą,/ światłością myśli pełną ukochania,/ prawd ukochania, rozkoszą wieczystą” (Raj, 30,39-41)⁹⁶.

⁹¹ Zob. K. RUH, *Geschichte der abendländischen Mystik*, t. I-III, München 1990-1996; B. MCGINN, *The Presence of God. A History of Western Mysticism*, t. I-V, New York 1991-2007; P.L. GAVRILYUK, S. COAKLEY (red.), *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, New York 2012, s. 1-223. Na temat mistycyzmu w Niderlandach zob. K. RUH, *Geschichte der abendländischen Mystik*, t. IV (*Die niederländische Mystik des 14. bis 16. Jahrhunderts*), München 1999; R. VAN NIEUWENHOVE, R. FAESEN, H. ROLFSON (red.), *Late Medieval Mysticism of the Low Countries*, Mahwah, NJ 2008.

⁹² Zob. P. ROEM, *The Early Latin Dionysius. Eriugena and Hugh of St. Victor*, [w:] S. COAKLEY, C.M. STANG (red.), *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, Chichester 2009, s. 71-84. Sam teolog o świecie wyraził się następująco: „Omnia quae sunt lumina sunt” (*In Ierarchiam Caelestem*, 1.1). J. BARBET (red.), *Iohannis Scoti Eriugena. Expositiones in Ierarchiam Caelestem*, Turnhout 1975, s. 3.

⁹³ PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA, *Pisma teologiczne. Imiona Boskie, Teologia Mistyczna, Listy*, przekł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 80. Grecki tekst zob. B.R. SUCHLA (red.), *Corpus Dionysiacum I. Pseudo-Dionysius Areopagita, De divinis nominibus*, Berlin 1990. Zob. komentarz w S. KLITENIC WEAR, J.M. DILLON, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition. Despoiling the Hellenes*, Aldershot-Burlington, VT 2007, s. 17-18.

⁹⁴ PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA, *Pisma teologiczne. Imiona Boskie...*, s. 81.

⁹⁵ Zob. J.B. RUSSELL, *A History of Heaven. The Singing Silence*, Princeton 1997; J.S. EMERSON, H. FEISS (red.), *Imagining Heaven in the Middle Ages. A Book of Essays*, New York 2000; C. MUESSIG, A. PUTTER, G. GRIFFITH, J. JEFFERSON (red.), *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, Abingdon-New York 2007.

⁹⁶ DANTE, *Boska Komedja*, przekł. A. Świdorska, Kraków 1947 (wyd. II, repr. Kęty 2008), s. 551. Tekst włoski: „ciel ch'è pura luce:/ luce intellettüal, piena d'amore/ amor di vero ben, pien di letizia” (Raj, 30, 39-41). G. PETROCCHI (red.), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, t. IV, Milano 1967, s. 406. Zob. komentarz na temat światła: C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, New York 2005, s. 17-21.

Jan van Ruysbroeck, w twórczości którego zauważalne są wpływy neoplatoników, mistycyzmu cystersów, wiktorynów, franciszkanów, pisarzy nadreńskich, rozpoczyna pierwszy rozdział *Królestwa miłujących* od analizy słowa „Pan”, które implikuje moc stwórczą. O aniołach, którymi Bóg ozdobił niebo, bytach mających osiąść „nieskończone królestwo wiecznej niezmienności” (I) pisał: „Duchy zwrócone ku Bogu są szczęśliwe, gdyż zwrot każdej władzy dokonuje się w świetle chwały, a w jedności Bóstwa doznaje rozkoszy i istotowej jasności” (I)⁹⁷. Posługując się antonimem światłości skonstatował, że intelekt duchów zwróconych ku sobie, które są nieszczęśliwe, „został zaciemniony przez grzech i odsunięty od Bożej jasności” (I)⁹⁸. Pojęcia *lumen gloriae* i *lux gratiae*, rozumiane jako dar „światła chwały”, warunek konieczny do poznania w istocie niepoznawalnego Boga, wykształciły się już w teologii patrystycznej⁹⁹. Ów dar Jan van Ruysbroeck postrzegał jako niezbędny na drodze zbliżania się ku Stwórcy, po osiągnięciu kresu własnych możliwości przez człowieka. Wówczas to zdaniem mistyka „Bóg przychodzi z nadprzyrodzonym światłem i oświeca intelekt” (IV, 3)¹⁰⁰. Poprzez dar rady (właściwie jego wyższy stopień) z pomocą Trójcy Świętej możliwe staje się zbliżenie ku boskiej istocie:

boskie Osoby skupiają się w jedności i naturalnie z rozkoszą ku istocie ciążą. Przepaść [między stworzeniem a Bogiem] zachowuje się jak proste światło – to sama Istota, świecąca w jedności Osób i w jedności każdego skupionego ducha stworzonego, u swego szczytu pragnącego rozkoszy. To niepojęte światło oświeca intelekt skupiony duchów, gdyż to jest wieczna Mądrość zrodzona w duszy. W tym świetle można oglądać prostotę, z której zrodziło się światło – naturę Boga. Tylko w tym świetle, którym jest Chrystus¹⁰¹, można rozkosznie oglądać niepojętą istotę. On w swej ludzkiej i boskiej naturze jest bramą, przez którą trzeba przejść. Tylko ten może wejść do pałacu wiecznej rozkoszy, kto żyje według wzoru Chrystusa-człowieka, w Jego niezmiernie jasności kontempluje i wraca w siebie. Proste światło tej istoty jest niezgłębione, niezmiernie i bezkresne. Obejmuje jedność Boskich Osób, jedność duszy i wszystkich jej władz, obejmuje i przenika naturalną zasadniczą dążność i rozkoszne przyłgnięcie do Boga i wszystkich, których On w tym świetle zjednoczył z Sobą. Tak powstaje rozkoszna jedność Boga i miłujących duchów, gdyż wszystkie

⁹⁷ *Królestwo miłujących*, [w:] *Bł. Jan van Ruysbroec. Dzieła*, przekł. M. Lew-Dylewski, t. I, Kraków 2000, s. 54. Tekst oryginalny zob. J.B. DAVID (red.), *Werken van Jan van Ruysbroec*, t. IV (*Dat rike der ghelieven, Vanden vier becoringhen, Vanden seven sloten, Van seven trappen*), Gent 1861. Tekst dzieła dostępny jest także na stronie Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: <http://www.dbnl.org>.

⁹⁸ *Królestwo miłujących...*, s. 54.

⁹⁹ Zob. C.S. BARTNIK, *Traktat XI. O rzeczach ostatecznych*, s. 899-900.

¹⁰⁰ *Królestwo miłujących...*, s. 72.

¹⁰¹ W *Zaślubinach duchowych* (*Die gheestelike brulocht*) Chrystusa określa jako „wieczne słońce”, „chwalebne Słońce”, „boską Jasność” (II, BC, 1a); *Zaślubiny duchowe*, [w:] *Bł. Jan van Ruysbroec. Dzieła*, t. I, s. 180.

duchy ponad sobą, w niezmiernym świetle, w boski sposób wpływają w rozkoszną jedność. W tym niepojętym świetle, w którym się zanurzają, ustaje działanie Boga i stworzeń [...]. Tu Bóg i wszyscy zjednoczeni z Nim doznają przekształcenia przez proste światło” (IV, 4e)¹⁰².

Traktat *Królestwo miłujących* kończą rozważania nad pięciorakim znaczeniem wyrażenia królestwa Bożego: „Po raz piąty zostaje ukazane miłującemu królestwo Boże w niezmiernym, boskim świetle, ponad rozumem, w duchu skupionym w nadistocie Boga. Tam człowiek otrzymuje potrójny owoc: niezmierną jasność, niepojętą miłość i boską rozkosz” (V, E)103. Ich współdziałanie Jan van Ruysbroeck opisał następująco: „Niezmierzona jasność i niepojęta miłość tak przenikają duszę, że doznaje trzeciego owocu – rozkoszy. Rozkosz jest tak wielka, że Bóg, wszyscy święci i wielcy ludzie zostają pochłonięci i roztopienie w bezkresie – w niewiedzy i wiecznym zagubieniu się, lecz w tym zatopieniu i zagubieniu znajduje się najwyższy smak” (V, E)104. Człowiek, którego określił mianem człowieka „wspólnego”, ma trwać istotowo w Bogu, „by tak zostać przekształconym w przepastną jasność, jak boskie Osoby w każdej chwili pogrążają się w przepastnej istocie i opływają rozkoszą” (V, E)105.

Boschowska wizja spotkania dusz ludzkich z Bogiem niewątpliwie koresponduje z wizją mistyczną Jana van Ruysbroeck, wizją nieba jako współlistnieniem człowieka w jedności trzech Osób Boskich, których naturę stanowi światło¹⁰⁶. Jednak zasadnicza trudność w przyjęciu tej zależności tkwi w założeniu znajomości przez malarza dzieła teologa¹⁰⁷.

¹⁰² *Królestwo miłujących...*, s. 106-107.

¹⁰³ Tamże, s. 130.

¹⁰⁴ Tamże, s. 130.

¹⁰⁵ Tamże, s. 130.

¹⁰⁶ Obraz nieba ukazany w *Królestwie miłujących* nie jest jedynym, jaki pozostawił Jan van Ruysbroeck. W *Wierze chrześcijańskiej (Vanden kerstenen ghelove)* zasugerował, podobnie jak wcześniej św. Augustyn w *Państwie Bożym* (22, 19), że zbawieni przebywający w rajskiej rzeczywistości będą posługiwać się zarówno oczami oraz uszami wewnętrznymi i zewnętrznymi (2, 1). *Wiara chrześcijańska*, [w:] *Bł. Jan van Ruusbroec. Dzieła*, przekł. M. Lew-Dylewski, t. III, Kraków 2003, s. 67.

¹⁰⁷ Zob. krytykę Antoniego Ziembę koncepcji teologicznej programowości w malarstwie niderlandzkim; TENŻE, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 658-694. Por. zachowany kontrakt na wykonanie *Ołtarza Ostatniej Wieczery* dla Bractwa Najświętszego Sakramentu przy Sint-Pieterkerk w Lowanium, sygnowany w 1464 r. przez Dierica Bouts. Choć w konsultacjach brali udział teologowie, to w kontrakcie nie można dopatrzeć się sformułowań o wybitnie dogmatycznym charakterze. Treść kontraktu zob. W. STECHOW, *Northern Renaissance art, 1400-1600. Sources and documents*, wyd. III, Englewood Cliffs, NJ 1999, s. 10-11.

Zastanawia fakt, iż generalnie w literaturze boschowskiej, w poszukiwaniu źródeł ideowych obrazu z Wenecji pomija się Biblię¹⁰⁸. Jacques Le Goff wprawdzie pisał: „Doctrina christiana – to przede wszystkim i zamiast wszystkiego Pismo Święte. Sacra pagina będzie bazą całej średniowiecznej kultury – ale czytelnika odgrodzi od tekstu podwójny filar”¹⁰⁹, którym według uczonego jest trudny tekst wymagający egzegezy oraz znaczna długość samej Księgi. Jednakże dzieła Jheronimusa Boscha dowodzą znacznego stopnia obeznania malarza zarówno ze Starym, jak i Nowym Testamentem (tematy, motywy, cytaty). Jeanne van Waadenonien interpretując *oeuvre* malarza w kontekście późnośredniowiecznej myśli chrześcijańskiej, wskazuje w sposób szczególnie właśnie na Biblię¹¹⁰. W Księdze Psalmów Bóg Izraela nazwany został wprost słońcem (Ps 84,12), Jego atrybutem jest światło, którym jest „okryty jak płaszczem” (Ps 104,2), „światłość mieszka u Niego” (Dn 2,22). Bóg jest światłością, „a nie ma w Nim żadnej ciemności” (1 J 1,5). Na transcendentny charakter światła wskazuje fragment Księgi Mądrości: „Jest [Mądrość] bowiem odbłaskiem wiecznej światłości, zwierciadłem bez skazy działania Boga” (Mdr 7,26). Metafora refleksu świetlnego służy do oddania prawdy wiary dotyczącej tożsamości dwóch osób Trójcy Świętej. Chrystus – *Lumen de Lumine* jest „odbłaskiem Jego [Boga] chwały i odbiciem Jego istoty” (Hbr 1,3)¹¹¹. „Władca, Król królujących i Pan panujących” zamieszkuje „światłość niedostępną”, pozostającą poza zasięgiem śmierci (1 Tm 6,15-16). Sam Chrystus powiedział o sobie: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” (J 8,12), a tych, którzy za Nim podążają, nazwał „synami światłości” (J 12,36). Niebiańskie Jeruzalem nie potrzebuje ani słońca, ani księżyca, gdyż oświetla je chwała Boga, której lampą jest Baranek, to „w jego świetle będą chodziły narody” (Ap 21,24). Czy zatem w badaniach źródłowych obrazu Boscha nie należałoby uwzględnić bogatej symboliki światła w odniesieniu do Boga-Chrystusa i nieba¹¹²,

¹⁰⁸ Zob. B. SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Notre Dame, IN 1964; K. WALSH, D. WOOD (red.), *The Bible in the Medieval World. Essays in Memory of Beryl Smalley*, Oxford 1985; B.S. LEVY (red.), *The Bible in the Middle Ages. Its Influence on Literature and Art*, Binghamton 1992; G. CREMASCOLI, C. LEONARDI (red.), *La Bibbia nel Medioevo*, Bologna 1996; R.E. LERNER, E. MÜLLER-LUCKNER (red.), *Neue Richtungen in der hoch- und spätmittelalterlichen Bibellexegese*, München 1996; S. BOYNTON, D.J. REILLY (red.), *The Practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, & Performance in Western Christianity*, New York–Chichester 2011.

¹⁰⁹ J. LE GOFF, *Kultura średniowiecznej Europy*, przekł. H. Szumańska-Grossowa, wyd. III, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 151-152.

¹¹⁰ J. VAN WAADENONIEN, *The Bible and Bosch*, [w:] E. DE BRUYN, J. KOLDEWEIJ (red.), *Jheronimus Bosch. His Sources...*, s. 334-345. Zob. też D. HEESSEN, *De geheime boodschap van Jeroen Bosch*, 's-Hertogenbosch 2010.

¹¹¹ Por. J 1,1.

¹¹² Zob. M. LURKER, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 237-239; A. FEUILLET, P. GRELOT, *Światło i ciemności*, [w:] X. LÉON-DUFOUR (red.), *Słownik*

jaka wyłania się z Biblii, źródła w gruncie rzeczy podstawowego i powszechnie dostępnego?

* * *

Średniowieczna literatura wizyjna (przewodnikiem bohatera wizji jest często anioł lub archanioł)¹¹³ zna relacje o podróżach w zaświaty odbywanych *in corpore*, we śnie i w stanie, który dzisiaj określamy mianem doświadczenia z pogranicza śmierci – *near-death experience* (NDE). Z tym ostatnim tablicę z Wenecji połączył Patrik Reuterswärd¹¹⁴. W jego opinii treść obrazu zasadniczo nie odbiega od relacji osób, które „powróciły do życia”. Krótką aluzję do doświadczeń bliskich śmierci uczynił Paul Vandebroek¹¹⁵, na marginesie rozważań nad przedstawieniami raju w malarstwie Jheronimusa Boscha. Na ten fenomen zwrócił też uwagę Stefan Fischer¹¹⁶. Ważnym głosem w prowadzonej tu dyskusji jest opinia mediewisty Petera Dinzelbachera, który obraz Boscha także łączy z NDE¹¹⁷. Do wzrostu zainteresowania problematyką NDE niewątpliwie przyczyniły się książki Raymonda A. Moody’ego Jr.¹¹⁸, wydane w latach siedemdziesiątych XX wieku. Zagadnienia związane z NDE są obecnie badane

teologii biblijnej, przekł. K. Romaniuk, wyd. IV, Poznań 1990, s. 958-963; *Światło*, [w:] L. RYKEN, J.C. WILHOIT, T. LONGMAN III (red.), *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, przekł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 984-988.

¹¹³ Podstawowy średniowieczny korpus źródłowy opowieści o podróżach w zaświaty składający się z dwunastu pozycji od *Wizji Barontusa* po *Boską Komedię* Dantego podał Jacques Le Goff; TENZE, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przekł. Maria Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 112-113. Zob. m.in. następujące opracowania oraz bibliografie: P. DINZELBACHER, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981; J. AMAT, *Songes et visions. L’au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris 1985; M.P. CICCARESE, *Visioni dell’aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze 1987; P. DINZELBACHER, *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*, Darmstadt 1989; E. GARDINER (red.), *Visions of Heaven and Hell Before Dante*, New York 1989; P. DINZELBACHER, *Revelations*, Turnhout 1991; E. GARDINER, *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*, New York 1993; C. CAROZZI, *Le voyage de l’âme dans l’au-delà d’après la littérature latine (Ve-XIIIe siècles)*, Rome 1994; J. SOKOLSKI, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Wrocław 1995.

¹¹⁴ P. REUTERSWÄRD, *Hieronymus Bosch’s Four ‘Afterlife’ Panels...*, s. 31.

¹¹⁵ P. VANDENBROECK, *Hieronymus Bosch. The wisdom of the riddle*, [w:] J. KOLDEWELL, P. VANDENBROECK, B. VERMET, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, s. 187.

¹¹⁶ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, 2013, s. 184.

¹¹⁷ P. DINZELBACHER, *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002, s. 106-107.

¹¹⁸ RAYMOND A. MOODY JR., *Life After Life. The Investigation of a Phenomenon—Survival of Bodily Death*, Atlanta 1975 (Warszawa 1980); TENZE, *Reflections on Life After Life*, Harrisburg, PA 1977.

przez przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych¹¹⁹. Stopień polaryzacji opinii na temat NDE w środowiskach naukowych oddają dwa zarysowane poniżej stanowiska badawcze. Podczas gdy psycholog Dean Mobbs i Caroline Watt¹²⁰ podejmują się próby racjonalnego wytłumaczenia NDE, kardiolog Pim van Lommel¹²¹ w NDE dostrzega autentyczne przeżycia, których nie da się jego zdaniem wytłumaczyć poprzez odwołanie się do siły wyobraźni, psychoz czy zaburzeń w funkcjonowaniu mózgu.

W relacjach osób z kręgu cywilizacji zachodniej, które doświadczyły bliskości śmierci pojawiają się pewne stałe elementy; podstawowa grupa liczy ich dziesięć¹²². Znajdują się wśród nich takie, które obecne są w obrazie Jheronimusa Boscha, mianowicie świetlista istota utożsamiana czasami z aniołem, tunel oraz światło¹²³.

¹¹⁹ Poniżej wybór ważniejszych pozycji z XXI wieku P.M.H. ATWATER, *The Big Book of Near-Death Experiences. The Ultimate Guide to What Happens When We Die*, Charlottesville, VA 2007; O. CORAZZA, *Near-Death Experiences. Exploring the Mind-Body Connection*, Oxford–New York 2008; J.M. HOLDEN, B. GREYSON (red.), *The Handbook of Near-Death Experiences. Thirty Years of Investigation*, D. JAMES, Santa Barbara, CA 2009; J. LONG, P. PERRY, *Evidence of the Afterlife. The Science of Near-Death Experiences*, New York 2010; M. PERERA, K. JAGADHEESAN, A. PEAKE (red.), M.N. MARSH, *Out-of-Body and Near-Death Experiences. Brain-State Phenomena Or Glimpses of Immortality?*, New York 2010; *Making Sense of Near-Death Experiences. A Handbook of Clinicians*, London–Philadelphia, PA 2012; A. DUNCAN, R.N. MCKENZIE, *The Near Death Experience. A Clinical Investigation*, Raleigh, NC 2014. Zob. też International Association for Near-Death Studies: <http://iands.org>; Horizon Research Foundation: <http://www.horizonresearch.org>.

¹²⁰ D. MOBBS, C. WATT, *There is nothing paranormal about near-death experiences. How neuroscience can explain seeing bright lights, meeting the dead, or being convinced you are one of them*, „Trends in Cognitive Sciences”, 15/ 10 (2011), s. 447-449.

¹²¹ P. VAN LOMMEL, *Consciousness Beyond Life. The Science of the Near-Death Experience*, przekł. L. Vroomen, New York 2010. Zob. artykuł, którego współautorem jest wspomniany wyżej lekarz, będący pierwszą w pełni naukową próbą interpretacji zjawiska NDE: P. VAN LOMMEL, R. VAN WEES, V. MEYERS, I. ELFFERICH, *Near-death experience in survivors of cardiac arrest. A prospective study in the Netherlands*, „The Lancet”, 15 (2001), s. 2039-2045. Zob. też B. GREYSON, E.W. KELLY, E.F. KELLY, *Explanatory models for near-death Experiences*, [w:] J.M. HOLDEN, B. GREYSON, D. JAMES (red.), *The Handbook of Near-Death Experiences...*, s. 213-234. Na uwagę, w kontekście opinii Pima van Lommela, ze względu na osobę autora – amerykańskiego neurochirurga, który opisał doświadczenie eksteriorizacji i NDE, kiedy przebywał w śpiączce, zasługuje kontrowersyjna książka Ebena ALEXANDERA: *Proof of Heaven. A Neurosurgeon's Journey into the Afterlife*, New York 2012.

¹²² C. AGRILLO, *Near-Death Experience. Out-of-Body and Out-of-Brain?*, „Review of General Psychology”, 15 (2011), tabela 1, s. 2. Zob. J.M. HOLDEN J. LONG, B.J. MACLUNG, *Characteristics of Western near-death experiences*, [w:] J.M. HOLDEN, B. GREYSON, D. JAMES (red.), *The Handbook of Near-Death Experiences...*, s. 109-134.

¹²³ Problematykę aniołów oraz tunelu w recenzowanym periodyku podejmują: C.R. LUNDAHL, *Angels in near-death experiences*, „Journal of Near-Death Studies”, 11/1 (1992), s. 49-56; S.J. BLACKMORE, T.S. TROSCIANKO, *The physiology of the tunnel*, „Journal of Near-Death Studies”, 8/ 1 (1989), s. 15-28; Zob. też A. PEAKE, *Light and Near-Death Experiences*, [w:] M. PERERA, K. JAGADHEESAN, A. PEAKE (red.), *Making Sense of Near-Death Experiences...*, s. 103-116.

Doświadczenia z pogranicza śmierci są znane różnym kulturom i religiom¹²⁴. Na Zachodzie pierwszą wzmianką łączoną z NDE jest opowieść Platona o żołnierzu o imieniu Er, którą filozof zawarł w *Państwie* (X, 614B-621D)¹²⁵. Próby powiązania wizji średniowiecznych ze współczesnymi zapisami NDE podjęła się Carol Zaleski¹²⁶, wskazując na liczne analogie. Niemniej jednak zasadnicza różnica między tym, co utrwalili autorzy średniowieczni a materiałem współczesnym, tkwi w charakterze owych „objawień” przynależących do odmiennych środowisk kulturowych. O ile w wizjach średniowiecznych dominuje aspekt eschatologiczny, o tyle w ich nowożytnych odpowiednikach aspekt psychologiczny. Faktem pozostaje, że NDE ze względu na częściowo pozaempiryczny charakter wymyka się, pomimo interdyscyplinarnych prób uchwycenia natury tego zjawiska, jednoznacznej ocenie. W prowadzonym dyskursie, w kontekście dociekań źródłowych obrazu z Palazzo Ducale, zagadnienie istoty NDE pozostaje bez znaczenia. Inaczej mówiąc, zarówno doświadczenia z pogranicza śmierci interpretowane jako przeżycia wyłącznie religijne¹²⁷, jak i zjawiska pozostające domeną badań naukowych mają taką samą wartość.

Trzy elementy ikonograficzne obrazu z Wenecji nieuchronnie skłaniają ku pytaniom o związki malarza z NDE. Czy Jheronimus Bosch znał jakieś współczesne mu bądź wcześniejsze opowieści o podróżach w zaświaty? Nie można zupełnie

¹²⁴ A. KELLEHEAR, *Census of Non-Western Near-Death Experiences to 2005. Observations and Critical Reflections*, [w:] J.M. HOLDEN, B. GREYSON, D. JAMES (red.), *The Handbook of Near-Death Experiences...*, s. 135-158; F. MASUMIAN, *World Religions and Near-Death Experiences*, [w:] tamże, s. 159-184; C.M. MOREMAN, *Beyond the Threshold. Afterlife Beliefs and Experiences in World Religions*, Lanham, MD 2008; O. CORRAZZA, K.A.L.A. KURUPPUARACHCHI, *Dealing with Diversity. Cross-Cultural Aspects of Near-Death Experiences*, [w:] M. PERERA, K. JAGADHEESAN, A. PEAKE (red.), *Making Sense of Near-Death Experiences...*, s. 51-62.

¹²⁵ PLATON, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 331-338. Jan N. Bremmer wymienia pięć przykładów z epoki starożytnej, rozpoczynając od Platona; TENŻE, *The Rise and Fall of the Afterlife*, London–New York 2002, s. 90-96.

¹²⁶ C. ZALESKI, *Otherworld Journeys. Accounts of Near-death Experience in Medieval and Modern Times*, New York 1987. Zob. P. DINZELBACHER, *An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevissionen im interkulturellen Vergleich*, Freiburg 1989; M. VAN UYTFANGHE, *Les Visiones du très haut Moyen Age et les récentes 'expériences de mort temporaire'. Sens ou non-sens d'une comparaison. I*, „Instrumenta Patristica”, 23 (1991), s. 447-481; TENŻE, *Les Visiones du très haut Moyen Age et les récentes 'expériences de mort temporaire'. Sens ou non-sens d'une comparaison. II*, „Sacris Erudiri”, 33 (1992-1993), s. 135-182. Zob. też wspólną pracę psychiatry oraz mediewisty: J. KROLL, B. BACHRACH, *The Mystic Mind. The Psychology of Medieval Mystics And Ascetics*, New York 2005.

¹²⁷ W perspektywie chrześcijańskiej interpretacji NDE mieszczą się następujące opracowania: C. ZALESKI, *The Life of the World to Come. Near-Death Experience and Christian Hope*, New York 1996; M. FOX, *Religion, Spirituality, and the Near-death Experience*, London–New York 2003. Zob. też E.W. FENSKE, *The Near-Death Experience. An Ancient Truth, A Modern Mystery*, „Journal of Near-Death Studies”, 8/ 3 (1990), s. 129-149; P. BADHAM, *Religious Significance of Near-Death Experiences*, [w:] M. PERERA, K. JAGADHEESAN, A. PEAKE (red.), *Making Sense of Near-Death Experiences...*, s. 117-121.

wykluczyć osobistego widzenia przez malarza, członka bractwa maryjnego *Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* z 's-Hertogenbosch, rzeczywistości ostatecznej. Funkcję swoistego „okna” mogły pełnić żarliwa modlitwa lub pogłębiona medytacja.

* * *

W zakresie późnośredniowiecznej ikonografii eschatologicznej *Wniebowzięcie zbawionych* pozostaje – sięgam po sugestywny frazeologizm z Ewangelii według św. Mateusza – „głosem wołającego na pustyni” (Mt 3,3)¹²⁸. Jako obraz w najwyższym stopniu religijny, o mistycznej sile wyrazu¹²⁹, nie odpowiada modelowym teoriom Hansa Beltinga i Keitha Moxeya, bliższy jest natomiast myślenia interpretacyjnego Jeanne van Waadenoijen. Odpowiedź na pytanie, czy wizja Jheronimusa Boscha jest fantazmatem, innymi słowy: imaginacją religijną, czy stoi za nią doświadczenie rzeczywistości pozahistorycznej, jest w istocie dwoista. Na podstawie danych przywołanych w studium, daje się uzasadnić treść *Wniebowzięcia zbawionych* poprzez odniesienie do najczęściej przytaczanych w literaturze przedmiotu źródeł inspiracji autora tablicy z Wenecji: obrazu Dierica Boutsy, iluminacji Simona Marmiona i piśmiennictwa Jana van Ruysbroeck. Jej treść daje się w równym stopniu uchwycić, podkreślmy ten fakt, poprzez odwołanie się do roli wyobraźni artysty (kategorie *inventio* i *fantasia*), której znaczenia nie można pominąć w pierwszej interpretacji, sięgającego do dostępnej mu wiedzy teologicznej, przyrodniczej oraz własnych doświadczeń optycznych i wizualnych. Powyższa linia interpretacyjna akcentująca oddziaływanie biblijnej logosfery (Ps 84,12; 104,2; Dn 2,22; Łk 16,22; 23,43; J 8,12; 12,36; 2 Kor 12,2; 1 Tm 6,15-16; 1 J 1,5; Ap 21,24), uwzględni niepodważalne doświadczenia religijne malarza z 's-Hertogenbosch wynikające z przynależności do Kościoła (liturgia, kazania, modlitwy). Czynnikiem o istotnym znaczeniu epistemologicznym rzutującym na odpowiedź na tytułowe pytanie studium jest nieweryfikowalny fakt ewentualnego osobistego doświadczenia transcendentnego Boscha, tym samym niemożliwa staje się ocena przekładu tego, co duchowe (przeżycie) na wizualne (obraz). Z kolei nie w pełni uchwytna naukowo natura NDE wyklucza włączenie tego zjawiska, pomimo odnotowanych podobieństw pomiędzy NDE a tablicą z Palazzo Ducale, w obszar wniosków końcowych.

¹²⁸ Na temat recepcji malarstwa Jheronimusa Boscha zob. G. UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, s. 361-398; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, 2013, s. 234-235.

¹²⁹ Ośmielam się wysunąć stwierdzenie, iż między obrazem Jheronimusa Boscha z Palazzo Ducale a teologią apofatyczną, przyjmującą niepoznawalność Boga, zachodzi pewnego rodzaju zjawisko odpowiedniości.

BIBLIOGRAFIA

- BALDASS VON L., Hieronymus Bosch, przekł. b.d., New York 1960 (Wien 1941).
- BELTING H., KRUSE C., Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- BOKWA I. (red.), Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła, wyd. III, Poznań 2007.
- BORCHERT T.-H. (red.), The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530, przekł. T. Alkins, inni, Ghent–Amsterdam 2002.
- BUZZATI D., CINOTTI M., L'opera completa di Bosch, Milano 1966.
- DANIÉLOU J., Aniołowie i ich misja, przekł. K. Kubaszczyk, Warszawa–Ząbki 2006.
- DINZELBACHER P., Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002.
- DIXON L., Hieronymus Bosch, New York 2003 (repr. 2006).
- ELIADE M., Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej, przekł. B. Baran, Warszawa 2008.
- ELIADE M., Traktat o historii religii, przekł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000.
- 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, przekł. K. Williams, R.-le-Château, Köln 2013.
- GARDINER E., Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook, New York 1993.
- GIBSON W. S., Hieronymus Bosch, London 1973 (repr. 2001).
- GRANT E., Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687, New York 1994.
- HARRIS L., The Secret Heresy of Hieronymus Bosch, wyd. II, Edinburgh 2002.
- 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, przekł. T. Alkins, Rotterdam 2001.
- KOLDEWEIJ J., VERMET B., VAN KOOIJ B. (red.), Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work, przekł. B. O'Brien, R. Koenig, inni, Rotterdam 2001.
- LARSEN E., Hieronymus Bosch, New York 1998.
- LE GOFF J., Narodziny czyścińca, przekł. K. Kocjan, Warszawa 1997.
- LEVY B.S. (red.), The Bible in the Middle Ages. Its Influence on Literature and Art, Binghamton 1992.
- LIMENTANI Viridis C. (red.), Le Delizie dell'inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati, Venezia 1992.
- ŁUKASZUK T.D., Ostateczny los człowieka i świata w świetle wiary katolickiej. Zarys eschatologii katolickiej, Kraków 2006.
- MARJNISSEN R.H., RUYFFELAERE P., Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, przekł. H. Beyer, Antwerpen 1999.
- MCKENDRICK S., Flemish Illuminated Manuscripts 1400-1550, London 2003.
- OLESCHKO H. (red.), Księga o aniołach, Kraków 2002.
- REUTERSWÄRD P., Hieronymus Bosch's Four 'Afterlife' Panels in Venice, „Artibus et Historiae”, 24 (1991), s. 29-35.
- RUYSBROECK van J., Królestwo miłujących, [w:] Bł. Jan van Ruusbroec. Dzieła, przekł. M. Lew-Dylewski, t. I, Kraków 2000.
- SILVER L., Hieronymus Bosch, New York 2006.
- SIMEK R., Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus, München 1992.
- TOLNAY DE C., Hieronymus Bosch, przekł. b.d., New York 1966 (Basel 1937).
- VANDENBROECK P., Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld, Ghent–Amsterdam 2002.
- WAADENOUJEN VAN J., De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch. Een interpretatie van zijn werk, Hilversum 2007.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jheronimus Bosch, *Wniebowzięcie zbawionych*, olej, deska, ok. 1502-1515, Wenecja, Palazzo Ducale
2. Dieric Bouts, lewe skrzydło *Ołtarza Sądu Ostatecznego*, olej, deska, 1468/ 69, Lille, Palais des Beaux Arts
3. Simon Marmion, *Bóg pośrodku sfer niebieskich, Le livre des sept âges du monde*, ok. 1455, Bruksela, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9047, fol. 12r
4. Petrus Christus, *Zaśnięcie Marii*, olej, deska, ok. 1460-1465, San Diego, The Timken Museum of Art
5. Simon Marmion, *Dusza św. Bertina unoszona do Boga – skrzydło Ołtarza św. Bertina*, olej, deska, ok. 1455-1460, Londyn, The National Gallery
6. *Sfery niebieskie, Le Pèlerinage de la vie humaine*, ok. 1425-1450, Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 376, fol. 160r

FANTAZMAT CZY DOŚWIADCZENIE RZECZYWISTOŚCI POZAHISTORYCZNEJ?
 STUDIUM OBRAZU *WНИЕBOWZIĘCIE ZBAWIONYCH* JHERONIMUSA BOSCHA
 Z PALAZZO DUCALE W WENECJI

S t r e s z c z e n i e

Tablica *Wniebowzięcie zbawionych* (88.8 x 39.9 cm; datacja dendrologiczna: 1482-1490) przechowywana w Palazzo Ducale w Wenecji, jest jedną z czterech tablic o tematyce eschatologicznej (pozostałe to: *Raj ziemski, Upadek potępionych, Piekło*), które prawdopodobnie w latach dwudziestych XVI wieku znajdowały się w zbiorach weneckiego kardynała Domenica Grimaniego. Tablice (oryginalny układ i funkcja pozostają nieznanne) nie są sygnowane, a ich atrybucja Jheronimusowi Boschowi (ok. 1450-1516) zasadza się w głównej mierze na gruncie stylistycznym. W niniejszym studium *Wniebowzięcie zbawionych* jest sytuowane przede wszystkim w dwóch fundamentalnych dla badań ikonograficznych tego dzieła kontekstach: piśmiennictwa eschatologicznego i malarstwa niderlandzkiego/ flamandzkiego oraz w kontekście doświadczeń z pogranicza śmierci (*near-death experiences* – NDE). Odpowiedź na pytanie, czy wizja Jheronimusa Boscha jest fantazmatem, innymi słowy: imaginacją religijną, czy stoi za nią doświadczenie rzeczywistości pozahistorycznej, jest w istocie dwoista. Na podstawie danych przywołanych w studium, daje się uzasadnić treść obrazu z Palazzo Ducale poprzez odniesienie do najczęściej przytaczanych w literaturze przedmiotu źródeł inspiracji jego autora: obrazu Dierica Bouts (lewe skrzydło *Ołtarza Sądu Ostatecznego*; Lille, Palais des Beaux Arts), iluminacji Simona Marmiona (*Le livre des sept âges du monde*; Bruksela, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9047, fol. 12r) i piśmiennictwa Jana van Ruysbroeck (*Dat rike der ghelieven*). Jego treść daje się w równym stopniu uchwycić poprzez odwołanie się do roli wyobraźni artysty (kategorie *inventio* i *fantasia*), sięgającego do dostępnej mu wiedzy teologicznej, przyrodniczej oraz własnych doświadczeń optyczno-wizualnych. Powyższa linia interpretacyjna akcentująca oddziaływanie biblijnej logosfery (Ps 84,12; 104,2; Dn 2,22; Łk 16,22; 23,43; J 8,12; 12,36; 2 Kor 12,2; 1 Tm 6,15-16; 1 J 1,5; Ap 21,24), uwzględnia niepodważalne doświadczenia religijne malarza z 's-Hertogenbosch wynikające z przynależności do Kościoła (liturgia, kazania, modlitwy). Czynnikiem o istotnym znaczeniu epistemologicznym rzutującym na odpowiedź na tytułowe pytanie studium jest nieweryfikowalny fakt ewentualnego osobistego doświadczenia

transcendentnego Boscha, tym samym niemożliwa staje się ocena przekładu tego, co duchowe (przeżycie) na wizualne (obraz). Z kolei nie w pełni uchwytna naukowo natura NDE wyklucza włączenie tego zjawiska, pomimo odnotowanych podobieństw pomiędzy NDE a tablicą z Wenecji, w obszar wniosków końcowych.

Słowa kluczowe: Jheronimus Bosch, malarstwo niderlandzkie, eschatologia średniowieczna, aniołowie, tunel, światło

FANTASY OR A TRANSCENDENT EXPERIENCE? STUDY OF THE PAINTING
ASCENT INTO HEAVEN BY JHERONIMUS BOSCH FROM
THE PALAZZO DUCALE IN VENICE

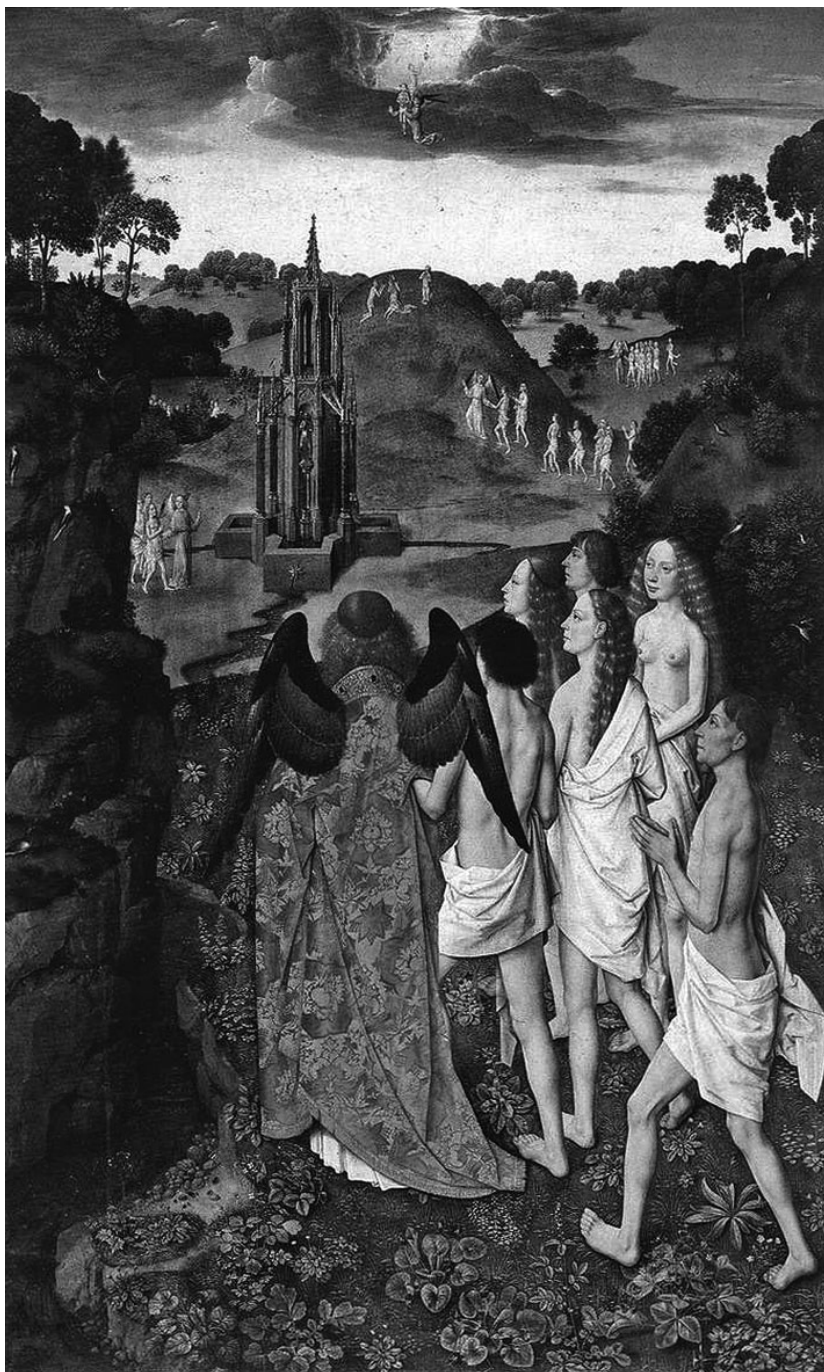
S u m m a r y

The painting *Ascent into Heaven* (88.8 x 39.9 cm; *dendrological dating*: 1482-1490) kept in the Palazzo Ducale in Venice is one of the four eschatological panels (remaining three: *Earthly Paradise*, *Fall of the Damned*, *Hell*) which probably were in the collection of the Venetian Cardinal Domenico Grimani in the 1520s. The panels' original arrangement and function are unknown. The paintings are not signed and their attribution to Jheronimus Bosch (c. 1450-1516) is based largely on the *grounds* of *stylistic* criteria. In the study I put *Ascent into Heaven* into two fundamental contexts for the iconographic analysis of this work: eschatological literature and Netherlandish/Flemish painting and in the context of near-death experiences (NDE) as well. The answer to the question posed in the title of the study must remain twofold. On the basis of the data gathered in the study the content of the painting can be comprehended by reference to the most frequently quoted sources of inspiration for Bosch: one painting by Dieric Bouts (left wing of the *Last Judgment Altarpiece*; Lille, Palais des Beaux Arts), two illuminations by Simon Marmion (*Le livre des sept Ages du monde*; Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9047, fols. IV & 12r) and a literary work *Dat rike der ghelieven* by Jan van Ruusbroec. Its content can be equally understood by reference to the role of the painter's imagination (categories of *inventio* and *fantasia*), using his theological and astronomical knowledge. The above line of interpretation that emphasizes the influence of biblical logosphere, takes into account undeniable religious experience of the painter from 's-Hertogenbosch resulting from being a member of the Church. The factor of an epistemological importance which influences the form of the answer to the title question is hypothetical non-verifiable Bosch's personal transcendental experience, thus it becomes impossible to evaluate the translation of what is spiritual (experience) into visual (image). Due to the elusive, not fully scientific nature of NDE this phenomenon should be excluded from the final conclusion.

Key words: Jheronimus Bosch, Early painting, medieval eschatology, angels, tunnel, light



1. Jheronimus Bosch, *Wniebowzięcie zbawionych*,
olej, deska, ok. 1502-1515, Wenecja, Palazzo Ducale



2. Dieric Bouts, lewe skrzydło *Ołtarza Sądu Ostatecznego*, olej, deska, 1468/ 69, Lille, Palais des Beaux Arts



3. Simon Marmion, *Bóg pośrodku sfer niebieskich*, *Le livre des sept âges du monde*, ok. 1455, Bruksela, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9047, fol. 12r



4. Petrus Christus, *Zaśnięcie Marii*, olej, deska, ok. 1460-1465, San Diego, The Timken Museum of Art



5. Simon Marmion, *Dusza św. Bertina unoszona do Boga* – skrzydło Ołtarza św. Bertina, olej, deska, ok. 1455-1460, Londyn, The National Gallery



6. *Sfery niebieskie*, *Le Pèlerinage de la vie humaine*,
ok. 1425-1450, Paryż, Bibliothèque nationale de France,
Ms. fr. 376, fol. 160r