

***Ambasadorzy Hansa Holbeina Młodsze* – przykład malowania i widzenia obrazu w kilku perspektywach percepcyjnych i interpretacyjnych**

Obraz Holbeina z 1533 roku znajdujący się obecnie w National Gallery w Londynie, należy do największych i najbardziej zagadkowych w dorobku malarza. Przedstawia dwóch mężczyzn stojących po obu stronach półki mieszczącej różne przedmioty; za stojącymi rozciąga się kotara, która w lewej górnej części obrazu odsłania mały krucyfiks wiszący na ścianie; na pierwszym planie widoczny jest obły, skośnie namalowany, jakby zawieszony w powietrzu obiekt. Po lewej stronie płótna przedstawiony został Jean de Dinteville, francuski ambasador w Anglii (napis na pochwie jego sztyletu informuje, że mężczyzna ma 29 lat: *aet. suae* 29), po prawej zaś Georges de Selve, biskup Lavaur i przyjaciel Dinteville'a (napis na książce, o którą się opiera, zdradza, że ma 25 lat: *aetatis suae* 25). W lewej dolnej części obrazu, na posadzce umieścił malarz swoją sygnaturę (jest jedną z najpełniejszych form podpisu użytych przez Holbeina) i datę: *Ioannes Holbein pingebat 1533*.

Uwagę oglądającego przykuwają nie tylko precyzyjnie odwzorowane przedmioty zgromadzone na dwóch półkach regału, lecz przede wszystkim nietatwa do natychmiastowej identyfikacji, skośnie namalowana i zniekształcona czaszka¹. Jej deformacja jest wynikiem specyficznego przekształcenia – anamorfozy, czyli techniki perspektywy dającej zniekształcony wizerunek przedstawionego przedmiotu wówczas, gdy patrzy się z normalnego punktu widzenia, a poprawny wtedy, gdy spogląda się na namalowany przedmiot pod określonym kątem albo w krzywym zwierciadle. Tak więc przedmioty, które w wyniku przekształcenia anamorficznego jawią się

¹ Nie jest oczywiste, że jest to czaszka (a przynajmniej nie dla wszystkich było oczywiste) – na przykład Ralph Wornum, kiedy pisał w 1867 roku o życiu i dziełach Holbeina, opisał ów niezwykły przedmiot jako coś podobnego do kości ryby; R. N. Wornum, *Some Account of Life and Works of Holbein*, London 1867, s. 276 (cyt. za: S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, London 1997, s. 11).

jako długie i wąskie, wyglądają zwyczajnie, gdy ogląda się je z właściwego miejsca i pod właściwym kątem. Pierwsze przykłady anamorfozy odnaleźć można w notatnikach Leonarda da Vinci, pochodzących z okresu jego pobytu na dworze francuskim. W XVI wieku takie przekształcenia nie były czymś odosobnionym – przeciwnie – można mówić nawet o pewnej ich popularności czy wręcz modzie na nie². Dobrym przykładem użycia anamorfozy jest drzeworyt Erharda Schöna z lat 1531–1534 przedstawiający cesarza Ferdynanda oraz obraz Wiliama Scrotsa z 1546 roku ukazujący Edwarda VI. Czaszka na obrazie Holbeina została źle odtworzona w zniszczonych partiach przez poprzednią konserwację; ostatnia usunęła niewłaściwe uzupełnienia i wówczas okazało się, że, gdy spojrzeć na czaszkę bez przekształcenia anamorficznego, jest całkowicie poprawna pod względem anatomicznym³.

Obraz zasługuje na uwagę również ze względu na bardzo rzadkie u Holbeina przedstawienie całych postaci. Zresztą samo portretowanie dyplomatów czy przyjaciół nie było wówczas praktykowane ani wśród innych artystów ani przez Holbeina – tylko Italia początku XVI wieku знаła takie przedstawienia, na północy wizerunki pełnopostaciowe dwóch osób ukazywały jedynie małżeństwa czy zaręczone pary⁴.

Aby w pełni zrozumieć fenomen dzieła Holbeina, niezbędna jest wiedza na temat malarza, najistotniejszych właściwości jego sztuki, źródeł inspiracji oraz na temat realiów ówczesnej epoki. Wówczas stanie się jasne, że niezwykłość

² Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 32; S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 50.

³ Przekształcenie anamorficzne, którego użył Holbein, nie należało do zwyczajnych, znanych z opisów w podręcznikach dla artystów zachowanych od końca XVI wieku (przekształcanie każdego kwadratu obrazu na regularny prostokąt), ale było o wiele trudniejsze (nie przejście właściwego, normalnego kształtu przedmiotu przez siatkę budowaną przez regularne prostokąty, ale przez siatkę trapezoidalną o zmieniającej się długości i szerokości pól), do tego przekształcenie nie zniszczyło trójwymiarowości i światłocienia czaszki, co świadczy o wielkich umiejętnościach malarza. Można wskazać sposoby oglądania obrazu tak, aby czaszka pokazała się niezniekształcona: można stanąć po prawej stronie obrazu w odległości 79 cm od prawego jego brzegu, 104 cm od jego dolnej krawędzi i 12 cm od ściany (wtedy widok jest idealny, ale oczywiście nie trzeba osiągnąć tego precyzyjnego dystansu, żeby czaszka zaczęła się „ujawniać”). Można również posłużyć się szklanym cylindrem (czy po prostu szklanką) i stanąć po niewielkiej przekątnej kilka metrów przed obrazem; nie wiadomo czy ten drugi sposób patrzenia na obraz znali ówcześni oglądający; Zob. S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 50–55.

⁴ Ibidem, s. 18.

obrazu wiąże się w równym stopniu ze złożonością formalną, wynikającą z uwzględnienia przez malarza więcej niż jednej perspektywy, co ze złożonością jego treści, która dopuszcza różne „perspektywy interpretacyjne”. Warto je wskazać:

1) perspektywy w sensie dosłownym:

– perspektywy patrzenia na obraz – ustawienie widza w stosunku do obrazu, które wpływa na to, co widzi, a tym samym na to, co jawi mu się jako treść obrazu; związane jest to z anamorficznym przekształceniem czaszki: widzimy albo jakiś dziwny wydłużony kształt, tarczę czy muszlę, albo czaszkę ludzką; w zależności od obranego punktu widzenia inne przedmioty zaczynają wysuwać się na pierwszy plan, skupiać uwagę i budować znaczenia;

– perspektywy obecne w samym obrazie, kształtujące jego kompozycję i przestrzeń (normalna perspektywa całego dzieła i perspektywa użyta do przedstawienia czaszki).

2) perspektywy interpretacyjne:

– punkt widzenia odbiorcy naiwnego, który wie tylko to, co widzi;

– różne punkty widzenia odbiorców świadomych, którzy oprócz tego, że widzą dzieło, znają też jego treść i kontekst (znaczenia przedmiotów i ich konfiguracji, zachowań postaci, charakter twórczości i styl malarza, ówczesną historię, kulturę etc.).

Przedstawione postaci

Jean de Dinteville należał do jednej z najbardziej wpływowych i najlepiej wykształconych rodzin francuskich, której członkowie związani byli z dworem Franciszka I oraz sprawowali ważne urzędy świeckie i kościelne. Samego Jeana pięciokrotnie wysyłano jako ambasadora do Anglii (między innymi w 1533 roku). Georges de Selve był biskupem Lavour i dyplomatą często przebywającym w Rzymie, a wiosną 1533 r. spotkał się z Jeanem w Londynie. Poruszony reformacją apelował do protestantów o porzucenie odrębności i

zjednoczenie chrześcijańskiej Europy, co pozostało jednak tylko jego niespełnionym marzeniem (oprócz religijnego rozłamu niepokojące też w owym czasie było zachwianie stosunków między Francją, Anglią, cesarstwem Habsburgów, papieżem⁵).

Portret namalowany przez Holbeina może być traktowany po prostu jako świadectwo przyjaźni obu mężczyzn. Zestawia on obie postaci podobnie do *Żywotów równoległych* Plutarcha (zresztą Dinteville tłumaczył je na francuski): Dinteville – *miles*, rycerz, wojownik a Selve – *clericus*, duchowny i uczyony, co wyrażone jest chociażby przez to, że rozmieszczeni są symetrycznie na obrazie, po przeciwnych stronach regału. To rozdzielenie odpowiada dokładnie opozycji *vita activa* – *vita contemplativa* oraz właściwym im cnotom: moralnym i teologicznym. Mielibyśmy więc na obrazie przedstawione dwie drogi ludzkiego działania, obie dające szczęśliwość, ale drugą z nich pełniejszą, ponieważ związaną z duchem i umysłem⁶.

Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Dinteville, bo to on najprawdopodobniej zlecił namalowanie obrazu, poznał Holbeina. Malarz był już wówczas znany na dworze angielskim, miał też na koncie wiele portretów. Praca, która należała do największych wykonanych przez artystę w czasie pobytu w Anglii⁷, dołączyła do rodzinnej kolekcji obrazów. Rodzina Dinteville miała ziemie i zamek Polisy, położone na południowy wschód od Paryża i tam

⁵ Między 1516 a 1519 rokiem Karol V Habsburg objął władzę nad Hiszpanią, Niderlandami, Burgundią, Niemcami i Austrią, a w latach 20-tych wygrał walki z Francuzami we Włoszech, zdobył panowanie nad częścią Italii (Królestwo Neapolu i księstwo Mediolanu) i złupił Rzym. Anglia w tym czasie oddała się od papieżstwa – król Henryk VIII chciał rozwieść się z Katarzyną Aragońską (ponieważ nie doczekał się męskiego potomka) i poślubić Annę Boleyn, na co papież nie wyrażał zgody. Król wziął potajemny ślub z Anną (gdy ta była już ciężarna, a małżeństwo z Katarzyną nie zostało jeszcze unieważnione), zerwał z papieżem i kościołem katolickim. Ogłosił w 1534 roku niezależność Kościoła Anglii od Rzymu, wszedł na ścieżkę protestantyzmu i obwołał siebie głową Kościoła angielskiego. W tym czasie rozwijał się potężny ruch w łonie Kościoła – reformacja, który był przyczyną wieloletniego zamętu i wojen religijnych; poza tym Europa żyła w niepokoju przez zagrożeniem tureckim.

⁶ Rozdział na życie praktyczne i teoretyczne pochodzi od Arystotelesa, a w XV w. przejęty został przez neoplatonizm; Zob.: E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, [w:] Idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 193–194.

⁷ Inne to: portret rodziny Tomasza More'a, ok. 1527 roku (zniszczony, znany ze szkicu Holbeina i kopii innych malarzy), malowidło ściennie w Whitehall przedstawiające Henryka VII i Henryka VIII, Elżbietę z Yorku i Jane Seymour (zniszczone, znane z kopii i kartonu Holbeina), przedstawienie Henryka VIII w otoczeniu cechu fryzjerów i chirurgów, ok. 1541 roku.

przechowywany był w XVI w. obraz Holbeina. W inwentarzu z 1589 roku zanotowany został jako wiszący w wielkim pokoju na pierwszym piętrze. Nie mógł być umieszczony nad kominkiem, gdzie zwyczajowo eksponowano obrazy, ze względu na rozmiar uniemożliwiający jego swobodne oglądanie. Być może wisiał na ścianie w pokoju, tak by można go było obejrzeć z różnych punktów widzenia albo znajdował się na klatce schodowej – wchodzenie i schodzenie dawałoby coraz to inną perspektywę widzenia obrazu (co jest istotne ze względu na przekształcony wizerunek czaszki). Trzeba jednak zauważyć, że wówczas normalne klatki schodowe nie były proste i szerokie, lecz spiralne, co uniemożliwiało zawieszenie i oglądanie obrazu. Najbardziej prawdopodobnym miejscem przechowywania pozostawałby więc pokój; nie wiadomo jednak czy eksponowano obraz w jakiś specjalny sposób, który wydobywał znaczenie pewnych elementów dzieła (umożliwiał patrzenie na czaszkę z konkretnego miejsca i pod określonym kątem)⁸.

Przedmioty namalowane na obrazie i interpretacje dzieła

Na dwóch półkach regału rozmieszczonych zostało kilkanaście przedmiotów. Możemy potraktować je po prostu jako obiekty wypełniające przestrzeń albo jako celowo przedstawione, mające konkretne znaczenie lub kilka możliwych znaczeń. To pierwsze podejście wydaje się o tyle nieuzasadnione, że owe przedmioty znajdują się w centrum kompozycji i w pewien sposób są właściwymi bohaterami obrazu, a przynajmniej jego niezbędnymi składnikami. Poza tym nie stanowią jakiejś przypadkowej grupy, ale tworzą pewien porządek znaczeniowy. Na górnej półce widzimy rozmieszczone na orientalnym dywanie przyrządy związane z astrologią i astronomią, służące do pomiaru czasu, wysokości i położenia ciał niebieskich, (glob niebieski – przedstawiający konstelacje przez nawiązanie do ich mitologicznego pochodzenia, cylindryczny zegar słoneczny, kwadranty,

⁸ S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 28–29.

wielościenny zegar słoneczny, *torquetum*⁹). Na dolnej półce widzimy glob ziemski, trójkąt kreślarski służący za zakładkę książki arytmetycznej, cyrkiel, lutnię z pękniętą struną, luteriańską książkę z hymnami religijnymi, wiązkę fletów. O ile mały cylindryczny zegar czy wielościenny zegar słoneczny mogły być, ze względu na swoje rozmiary i ówczesną wartość, dostępne Dinteville'owi czy Holbeinowi, o tyle pozostałe przyrządy były większe, rzadziej spotykane, bardziej cenne i używane właściwie tylko przez profesjonalistów. Ponieważ przedstawione przez Holbeina instrumenty astronomiczne są niemal doskonałymi kopiami znanych i zachowanych z tamtej epoki, malarz musiał mieć do nich dostęp. To wskazuje na konieczność współpracy z osobą posiadającą te przedmioty, zapewne więc także obeznaną z zagadnieniami astronomicznymi. Takim człowiekiem był Nicolas Kratzer, Niemiec z pochodzenia, nadworny astronom Henryka VIII, przyjaciel Holbeina. Współpraca z tak wykształconą i obracającą się w kręgach intelektualistów osobą tłumaczyłaby też złożoność treściową obrazu¹⁰.

Można zapytać, jakie znaczenie ma ekspozycja cennych, właściwie luksusowych przedmiotów. Wystawianie takich obiektów na pokaz było częstym sposobem ukazywania bogactwa czy potęgi. Mogły one też przekazywać pewne informacje o przedstawionej postaci – jej zajęciach, wykształceniu etc., funkcjonowały więc jako swego rodzaju atrybuty. W każdym razie nie były tylko czczymi ozdobnikami wypełniającymi tło.

W obrazie Holbeina nie są one po prostu znakiem zamożności, o czym dowiadujemy się przypatrując im się uważnie. Mówią nam coś na temat

⁹ Kwadrant – przyrząd używany do wyznaczania położenia gwiazd; miał kształt ćwiartki okręgu z naniesioną podziałką kątową, po której przesuwiał się wskaźnik; znany w starożytnej Grecji, stosowany jeszcze w XVII wieku; *torquetum* – przyrząd służący do określenia pozycji ciał niebieskich i czasu; jego skomplikowana budowa pozwalała na dostosowanie go do szerokości geograficznej i daty. Opisany w II wieku przez Ptolemeusza. W wieku XIII wróciło zainteresowanie tym instrumentem. Wiele jego egzemplarzy wykonywano w XVI wieku, ale zachowały się tylko nieliczne; Zob. hasła na stronie: en.wikipedia.org oraz: S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 35, 36.

¹⁰ Holbein wykonał jego portret w 1528 roku, na którym pojawiają się przyrządy znane z *Ambasadorów*; przy malowaniu więc tego ostatniego obrazu ponownie korzystał z instrumentów jakie posiadał Kratzer, czy przynajmniej miał do dyspozycji, albo wrócił do swoich szkiców wykonanych na użytek portretu astronoma albo ten ostatni udostępnił mu swoje szkice – na przykład znany rysunek Kratzera przedstawiający *torquetum* czy zegar słoneczny wielościenny; Zob. Ibidem, s. 37.

portretowanych – na przykład na kuli ziemskiej na dolnej półce widzimy zarysowaną między innymi Europę, Francję, a także Polisy, siedzibę rodziny Dinteville (której nie odnajdziemy na ówczesnych globusach). Wiadomość dotycząca portretowanego mężczyzny pomaga go zidentyfikować. Poza tym przedmioty wydają się wskazywać na wykształcenie obu postaci i ich zawód. Nietrudno wskazać dziedziny nauki, do których należą przedstawione obiekty: astronomia (przyrządy z górnej półki), geometria (trójkąt kreślarski i cyrkiel), arytmetyka (podręcznik do nauki tego przedmiotu), muzyka (lutnia, flety, książka z hymnami) – mamy zatem cztery spośród siedmiu sztuk wyzwolonych (*quadrivium*). Można też twierdzić, że *trivium* – gramatyka, retoryka i dialektyka – jest uosobione w postaci samych ambasadorów, ludzi słowa.

Dziwi jednak wielka liczba przyrządów łączących się z astronomią, z których część służy raczej do pomiaru czasu i ustalenia daty. Nie znajdujemy wśród nich tradycyjnie łączonej z astronomią w czasach Holbeina sfery armilarnej¹¹. Jak twierdzą autorzy *Holbein's Ambassadors*, mocniej niż wyodrębnienie *quadrivium* narzuca się odbiorcy podział przedmiotów na strefę niebiańską (górną półkę) i ziemską (dolną półkę), tym bardziej, że wśród namalowanych obiektów mamy dwa globusy – dwie mapy światów – jeden jest mapą nieba, drugi mapą ziemi. Pojawiałyby się zatem na obrazie dwa porządki istnienia, odsyłające do innych wartości i celów, rozłączne, choć zarazem możliwe do pogodzenia.

Poza tymi dwoma ogólnymi interpretacjami, wskazać można inne, bardziej szczegółowe, świadczące o tym, jak wiele da się wyczytać z precyzyjnie przedstawionych przedmiotów i ich konfiguracji. Każda perspektywa interpretacyjna łączy się z określoną wiedzą, konkretnymi przekonaniem czy pomysłami i wydobywa coraz to inne oblicze obrazu. I tak na przykład, uważne

¹¹ Sfera armilarna (sferyczne astrolabium) – przyrząd będący modelem sfery niebieskiej, służący do wyznaczania położenia ciała niebieskiego na tejże sferze; możemy go zobaczyć w dwóch pracach Holbeina: na rysunku wykonanym na marginesie *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu i na jednym z drzeworytów z cyklu *Taniec śmierci*, przedstawiającym astronoma; Zob. Ibidem, s. 33.

przyjrzenie się owym przedmiotom połączone z niejaką wiedzą na temat astronomii pokazuje, że wszystkie przyrządy astronomiczne mówią, to znaczy przekazują konkretne dane. Cylindryczny zegar słoneczny, który budują oznaczenia miesięcy i znaków zodiaku (a właściwie cień rzucany przez jego gnomon) sugeruje, że jest 11 kwietnia (może właśnie wówczas Georges de Selve złożył wizytę Dinteville'owi albo też miało miejsce polityczne wydarzenie ważne dla misji Dinteville'a, na przykład wprowadzenie Anny na dwór przed jej koronacją na królową).

Autorzy *Holbein's Ambassadors* wskazują na zastanawiające błędy czy nieścisłości widoczne w przedstawieniu przyrządów astronomicznych, a raczej danych, których te przyrządy dostarczają. Można by je w związku z tym interpretować jako wyrafinowane wskaźniki upływającego czasu, w znaczeniu bardziej symbolicznym (kierującym uwagę ku treściom wanitatywnym) niż dosłownym, albo jako urządzenia celowo wskazujące błędne dane, co z kolei prowadziło do myśli, że czas wypadł z orbit, ze swego biegu, rozkleił się czy inaczej – „świat wyszedł z formy”¹² (mogłaby to być aluzja do sytuacji politycznej i religijnej w ówczesnej Europie – mam na myśli głównie ruch protestantyzmu, który rozbił jedność Kościoła). Taką interpretację wzmacnia znaczenie cyrkla i trójkąta kreślarskiego: cyrkiel był znanym w przedstawieniach szesnastowiecznych atrybutem Roztropności (*Prudentia*), znakiem dobrego, mądrego postępowania; oba instrumenty geometryczne występowały też jako atrybuty Saturna – planety o złym, przynoszącym chaos wpływie, łączonej z melancholią¹³. Na nieporządek i dysharmonię może też

¹² Fragment z *Hamleta* Wiliama Szekspira, akt I, koniec sceny V: „The time is out of joint: O cursed spite/ That ever I was born to set it right – Świat wyszedł z formy/ I mniej to trzeba wracać go do normy”; Zob.: W. Szekspir, *Tragedie*, tłum. J. Paszowski, Warszawa 1974, t. I, s. 44.

¹³ Znany jest rysunek z ok. 1533 roku – projekt medalionu autorstwa Holbeina, na którym obok węży, delfinów i roślin pojawia się cyrkiel i tekst: *Prudentem et par compas incontinent tu viendras*, co wskazują na rolę roztropności, która jest właściwą drogą; Zob.: S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 40. Z kolei przedstawienie Melancholii z cyrklem najlepiej znane jest z miedziorytu Albrechta Dürera z 1514 roku (cyrkiel wiązany jest tu z Saturnem, planetą pod której wpływem pozostają melancholicy, ale też z geometrią, wyobraźnią matematyczną, która właściwa miałaby być melancholikom, wreszcie z posiadaniem wiedzy, ale niemocą działania praktycznego, bezwładnością i apatią). W *Ambasadorach* obecność Saturna przywołana zostaje także wprost – przedstawiony układ planet buduje horoskop, który ukazuje górowanie

wskazywać: widoczny fragment z podręcznika do arytmetyki (rozpoznany przez badaczy jako wyimek z podręcznika Petera Apiana z 1527 roku), którego strona zaczyna się nagłówkiem *dividirt* (dzielenie); luterńska księga z hymnami (zidentyfikowana jako *Geistlich Gesandbuchli* Johanna Waltera z 1525 roku), związana z konkretną grupą chrześcijan, która oddzieliła się od Kościoła katolickiego i rozbiła jego jedność¹⁴; lutnia z pękniętą struną, oznaczająca brak współbrzmienia, harmonii, a zatem zgody, jedności; podobnie wiązka fletów, w której brakuje jednego, może mieć takie znaczenie¹⁵; wreszcie globus ziemski przedstawiający Europę „do góry nogami”, wywróconą, co można interpretować w kontekście zatargów na polu religii i polityki, mających miejsce w ówczesnym świecie, który „wypadł z orbit”.

Poza tym posadzka na obrazie Holbeina jest pod wieloma względami podobna do trzynastowiecznej posadzki z Westminster Abbey, mającej symbolizować kosmos – ziemię i inne ciała niebieskie tworzące harmonijną, doskonałą całość. Malarz przedstawił świat ziemski i niebiański, malując oba globy (mapę nieba i mapę ziemi), a dotykając tym samym częstego w renesansie, wyrastającego z inspiracji platońskich i pitagorejskich, zagadnienia

Saturna. Poza tym melancholia mogłaby wkraczać do obrazu przez postać jednego z mężczyzn: Jean de Dinteville w listach pisanych z Anglii do brata skarżył się zarówno na nieporządek i rozbić panujący w świecie polityki i religii, jak i na swój smutek, przygnębienie i samotność, co stanowi klasyczne cechy nastroju melancholijnego; Zob. informacje na temat zagadnienia melancholii m.in. w sztuce: E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera*, [w:] *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 270–292, M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.

¹⁴ Zapewne ze względu na tę treść protestancka książka znalazła miejsce na obrazie przedstawiającym dwóch katolików, których reformacja nigdy nie kusila.

¹⁵ Znany jest emblemat z *Emblematum liber* Andrea Alciati, książki pierwszy raz opublikowanej w Augsburgu w 1531 roku, przedstawiający lutnię; rysunkowi towarzyszy motto (*Foedera Italorum* – przymierza Italijczyków) i komentarz, który mówi, że aby można było zawierać przymierza, musi panować zgoda i jedność między sojusznikami, żaden z nich nie może się wyłamać, każdy musi dotrzymać przyrzeczenia i pozostać wierny – podobnie nie ma harmonii, kiedy choćby jedna struna lutni nie jest dostrojona lub się zerwie (dopowiadając: albo jeśli brakuje jednego fletu w wiązce). Można by również zinterpretować ów tekst Alciati w inny sposób, wykorzystując wieloznaczność łacińskiego słowa *fides*: przyrzeczenie, wiarygodność, wierność; wiara; struna; tekst mówiłby, że nie zapanuje zgoda i jedność, jeśli nie będzie jednej wiary czy jeśli wszyscy nie będą wierni – to reformacja spowodowała rozbić jedności świata chrześcijańskiego, protestanci stali się tymi, którzy odmówili wierności papieżowi (tę interpretację mogłoby uzasadnić to, że publikacja *Emblematum liber* przypadła na czas religijnych niepokojów w Europie, więc Alciati był świadomy tego, jakie przemiany się dokonują). Omawiany emblemat zostaje przywołany, ale dość pobieżnie zinterpretowany [w:] S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 42.

doskonałości i harmonii uniwersum¹⁶ oraz nawiązał do problemu zgody i porządku panującego na ziemi. Na tej posadzce stali uczestnicy koronacji Anny Boleyn 1 VI 1533 roku, które to wydarzenie wiązało się bezpośrednio z zerwaniem Henryka VIII z Kościołem katolickim¹⁷. Wydaje się, że Holbein był tego świadom. Omówiona interpretacja obrazu jest przekonująca nie tylko ze względu na liczbę i moc argumentów, lecz także dlatego, że Jean jako polityk i katolik oraz Georges jako duchowny, bezpośrednio doświadczali problemów współczesnego im świata.

Ku innej jeszcze interpretacji prowadzą nas rozważania Bächtshanna i Grienera: obraz nie przeciwstawia sfery ziemskiej i niebiańskiej, ale raczej świat życia i śmierci. Skoro ujrzenie prawidłowo uformowanej czaszki wymaga przybrania specjalnej perspektywy, w której z kolei zniekształceniu ulegają pozostałe elementy obrazu, wnioskować można, że obraz ma dwa systemy perspektywiczne, z którymi łączą się dwa różne światy: jedna perspektywa porządkuje świat postaci, ich zajęć, otaczających je przedmiotów, druga wydobywa czaszkę, świat śmierci, przemijania, marności. Oba systemy, choć współistnieją na obrazie, wykluczają się, w sensie dosłownym (aby wyraźnie i właściwie widzieć jeden z nich, trzeba stracić z oczu drugi) i przenośnym (świat życia i śmierci są sobie przeciwstawne, gdy panuje jeden, drugiego nie ma)¹⁸. Wydaje się, że dopełnieniem tej interpretacji jest krucyfiks – widoczny, gdy obieramy perspektywę ziemską, perspektywę życia, czynności i dążeń ludzi, ich nauki, kultury. Wiara powoduje, że w świecie panuje porządek, harmonia i obecny jest sens. Dzieje się tak dzięki ofierze Chrystusa na krzyżu, przez którą uwolnił On ludzkość od śmierci – synonimu nicości, bezsensu, chaosu. Dlatego

¹⁶ Harmonijna muzyka sfer niebieskich, doskonałość kosmicznego ładu, idealność, która obecna jest w tym, co niebiańskie – ten ciąg stwierdzeń przywołuje na myśl koncepcje Platona, ale też przekonania pitagorejczyków (znaczenie, jakie przypisywali liczbom, ruchowi ciał niebieskich etc.), które zresztą nieobce były Platonowi. W ten sposób można mówić o obecności wątków neoplatonickich w programie ikonograficznym obrazu Holbeina; Zob. też: S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 43; J. North, *The Abbey Pavement and the Form of the Universe* [w:] *The Ambassadors' Secret*, London 2004, 205–214; E. Panofsky, *Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech* [w:] Idem, *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 189–207.

¹⁷ Zob.: O. Bächtshmann, P. Griener, *Hans Holbein*, London 1997, s. 188.

¹⁸ Zob.: O. Bächtshmann, P. Griener, *Hans Holbein*, op. cit., s. 188.

w tej perspektywie, śmierć staje się tylko majakiem (przenośnie i dosłownie: czaszka jest wtedy trudno rozpoznawalna), nie ma siły, nie zakłóca porządku i sensu życia. Aby zobaczyć czaszkę wyraźnie, aby ujrzeć panowanie śmierci, trzeba zupełnie zmienić swój punkt widzenia (również przenośnie i dosłownie: trzeba patrzeć na obraz z innej strony i pod innym kątem), wyrócić świat do góry nogami, zrobić z niego świat na opak, stracić z oczu takie wartości jak przyjaźń, wiedza, wiara; wtedy jednak nie istnieje nic oprócz śmierci.

O ile autorzy *Holbein's Ambassadors* mówią o braku dokładności czy czytelności danych wskazywanych przez instrumenty astronomiczne i ostrzegają przed zbyt daleko posuniętymi interpretacjami opartymi na odczytaniach konkretnej daty czy godziny¹⁹, o tyle John North w swojej książce²⁰ wyprowadza konkretne interpretacje właśnie w oparciu o, jego zdaniem, bardzo precyzyjne wskazania instrumentów. Obie strony wypowiadają swoje twierdzenia, mając za sobą konsultacje ze specjalistami i posiadając pewną wiedzę z zakresu astronomii, trudno więc definitywnie przyznać rację którejś z nich. Ten przykład pokazuje, jak różne przekonania czy nastawienia badaczy wpływają na odmienną perspektywę interpretacyjnych.

Zasadniczym twierdzeniem obszernej interpretacji obrazu dokonywanej przez Northa jest to, że dzieło wskazuje na bardzo konkretny czas, to znaczy godzinę czwartą po południu (10 godzinę dnia, licząc od 6 rano) 11 kwietnia, w Wielki Piątek 1533 r. Rok podany jest na obrazie przy sygnaturze malarza, a dokładną datę wyprowadza badacz ze wskazań instrumentów z górnej półki. Przekonuje, że historycy sztuki poruszający problem błędów czy niedostosowania do półkuli północnej danych przekazywanych przez przyrządy astronomiczne mieli jedynie mgliste pojęcie o tym, jak instrumentów tych się

¹⁹ Na przykład wielościenny zegar słoneczny z małym wmontowanym kompasem nie wydaje się leżeć płasko, jak powinien, poza tym jego gnomony wskazują dwie różne godziny 9.30 i 10.30, a ponadto nie są dostosowane do wskazania czasu dla północnych szerokości geograficznych, ale dla Afryki Północnej. Z kolei glob ukazujący niebo, nastawiany jest na niewłaściwą szerokość geograficzną – nie ukazuje wyglądu nieba dla terenów położonych na około 51° N (Londyn), ale dla 42–43° N (Hiszpania, Włochy); Zob.: S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 35–37.

²⁰ J. North, *The Ambassadors' Secret*, op. cit.

używa, jak należy odczytywać ich wskazania i że opierali się na stwierdzeniu niejakiego Stebbinsa z artykułu z 1962 roku, w którym autor mówi o dewiacjach i niezgodności w informacjach przekazywanych przez instrumenty. North twierdzi, że przyrządy w rzeczywistości podają precyzyjne i zgodne informacje: pokazują dokładny czas dla Londynu – godzinę 16.00 11 IV 1533 roku, a pomyłka we wskazywaniu jednego z nich wynika z błędu popełnionego przez konserwatorów (choćby wyniki ostatniej restauracji obrazu temu zaprzeczają). Poza tym, dla wzmocnienia swojego twierdzenia, badacz mówi o możliwości poprowadzenia dwóch linii na obrazie, nachylonych do horyzontu pod kątem 27°: jedną wyznacza skośnie przedstawiony wydłużony kształt czaszki, druga linia przechodzi przez kilka ważnych punktów, między innymi lewe oko Chrystusa z krucyfiksu, lewe oko Dinteville'a, dwie najjaśniejsze gwiazdy na globie nieba, odpowiednie linie instrumentów astronomicznych (przy czym punkty te nie są specjalnie widoczne, kiedy patrzy się na obraz; zyskują one wagę raczej ze względu na swoje znaczenie). Kąt 27° miałby wskazywać na wysokość słońca na niebie, tego konkretnego dnia i o tej właśnie godzinie. Liczba 27 pojawia się, jak udowadnia to w wyszukany sposób North, wiele razy w dziele Holbeina²¹. Badacz odwołuje się do tekstów z zakresu

²¹ Na przykład w książce arytmetycznej pojawia się liczba 81648, która jest podzielna przez 27; liczba ta obecna jest w kątach obu książek z dolnej półki; jest wynikiem wskazań gnomonów niektórych instrumentów astronomicznych; jest średnią wieku obu portretowanych (29+25). Wreszcie można też do niej dojść wychodząc od fragmentu *Pisma Świętego*, do którego North się odwołuje (*Ewangelia wg Św. Jana*, 1, 35–42): mowa w nim o tym, jak dwaj uczniowie Jana Chrzciciela ujrzeli Jezusa i usłyszeli od Jana, że jest On Barankiem Bożym, zapytali Go gdzie mieszka, poszli za Nim i owego dnia zostali u Niego, a „było to około godziny dziesiątej”. Jednym z tych uczniów był Andrzej, który, spotkawszy swego brata Szymona, powiedział mu, że znaleźli Mesjasza i zaprowadził go do Chrystusa, „a Jezus wejrząwszy na niego rzekł: »Ty jesteś Szymon, syn Jana, ty będziesz nazywał się Kefas« – to znaczy Piotr”. Piotr, czyli Kefas po aramejsku i Petros po grecku, znaczy skała, a w gematrii ma wartość 729, czyli 27² – jest to jeszcze jeden przykład przytaczany przez badacza na wzmocnienie jego interpretacji. W przywołanym fragmencie z *Ewangelii* znajduje się informacja o dziesiątej godzinie, czyli czwartej po południu; ponieważ Jan Chrzciciel mówi wówczas o Chrystusie jako o Baranku Bożym, North znajduje symbolikę Baranka Bożego na obrazie: Słońce na globie nieba przedstawione jest w znaku Barana; jedna z dwóch gwiazd, przez które przechodzi linia prowadząca do oka Chrystusa – Deneb, jest najjaśniejszą w konstelacji Cygnusa (Łabędzia), tradycyjnie wiązaną z krzyżem Chrystusa, wpisywanym w tę konstelację, a Jezusa umęczonego na krzyżu, składającego ofiarę za ludzi nazywa się przecież Barankiem Bożym; wreszcie North zwraca uwagę, że głowy baranów są ozdobą wspierającą pierścień horyzontu globu. Wszystko to służy wzmocnieniu przekonania, że obraz przedstawia Baranka Bożego-Chrystusa w dziesiątej godzinie Wielkiego Piątku. Była to pierwsza godzina po śmierci Chrystusa i Ewangelie mówią, że świat pogrążył się wówczas w ciemności; poza tym w Wielki Piątek w kościołach krzyże są zasłonięte; North zwraca uwagę na rolę cienia w obrazie, na przedstawiony w cieniu krucyfiks, i wykorzystuje te dwa argumenty (z Biblii

filozofii, teologii, literatury, astronomii, a nawet dziedzin związanych z okultyzmem, jak astrologia, alchemia, kabała, gematria, a wszystko po to, aby pokazać obecność w nich treści, które jego zdaniem są zawarte w różnych elementach przedstawionych na obrazie, a które oscylują wokół głównej tezy i służą jej wzmocnieniu²².

Jeśli przyjąć twierdzenie Northa, to interpretacja obrazu może zostać poszerzona o kolejne warstwy: dzieło daje się odczytać jako przedstawienie konkretnego obrazu – Chrystusa na krzyżu na Golgocie, zwanej Miejscem Czaszki, widzimy bowiem w górnej części płótna krucyfiks, a w dolnej czaszkę²³. Należałoby uwzględnić jeszcze jeden wątek – Apokalipsę – w Wielki Piątek 1533 roku minęło dokładnie 1500 lat od śmierci Chrystusa i ówczesny świat był głęboko przejęty myślą o końcu świata (o czym świadczy między innymi popularność tematu Apokalipsy w sztuce na początku XVI wieku, zapoczątkowana słynnym cyklem drzeworytów Albrechta Dürera z lat 1496–1498). Konkretnie zwiastuny tego wydarzenia widziano w *sacco di Roma* w 1527 roku czy samej reformacji, która rozbiła jedność Kościoła i stała się przyczyną wielu konfliktów. Poza tym uroczysta, poważna atmosfera obrazu i

i z praktyki kościelnej), aby wzmocnić swoją główną tezę; (gematria, od greckiego *geometria*, to system numerologii opierający się na języku i alfabecie hebrajskim; istnieje kilka jej form, z których najbardziej powszechna jest gematria objawiona, polegająca na przekształcaniu słów na liczby, zwykle przez przypisanie liczby do każdej litery alfabetu hebrajskiego; po przekształceniu słowa na liczbę interpretuje się otrzymany wynik albo porównuje go z podobnie przekształconymi innymi słowami; kabała to teozoficzny nurt w judaizmie oparty na elementach neoplatonizmu i gnostycyzmu, doszukujący się ezoterycznego sensu Biblii w jej podtekście, mówiący o magicznej sile liter tekstu biblijnego i kombinacji liter imienia boskiego; Zob. hasła na stronie: en.wikipedia.org); Zob. interpretację obrazu [w:] J. North, *The Ambassadors' Secret*, op. cit., 247–360.

²² Jego spekulacje, mimo że wzmocniane źródłami, przez część historyków sztuki nie są przyjmowane ze względu na liczebność, złożoność, oparcie na bardzo wielu różnych, nawet najbardziej wyszukanych tekstach z rozmaitych dziedzin. Wydaje im się bowiem niemożliwe, że proponowany skomplikowany program ikonograficzny obrazu i jego podstawa filozoficzno-naukowa miałyby rzeczywiście zostać wcielone przez Holbeina w *Ambasadorach* – obraz stałby się wybitnie złożoną konstrukcją artystyczno-myślową, wymagającą niemal niemożliwie długiego i trudnego planowania, wielkiej wiedzy, współpracy nie tylko z jednym Kratzerem.

²³ Czaszka pod krzyżem Chrystusa wskazuje na miejsce – Golgotę czyli miejsce czaszki; nazwa wzgórza wywodzi się stąd, że według legendy miały tam być zostawiane na pożarcie ptakom ludzkie zwłoki, ale zarazem nawiązuje do tradycji, zgodnie z którą Jezus został ukrzyżowany w miejscu pochówku Adama – czaszka należałaby więc do pierwszego człowieka, a Chrystus byłby tym, który zmywa swą krew grzechy ludzi, wyzwala przez swą ofiarę ludzkość od śmierci; Zob. hasło *czaszka* [w:] S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce*, Warszawa 2001; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2000.

złowrogi cień czaszki (śmierci, zagłady, nicości) wpisują się w ton takiego odczytania zagadki obrazu²⁴.

Powyższe tezy stają się bardziej przekonujące, gdy przywołać pewne fakty z historii kalendarza. Okazuje się bowiem, że przydawanie znaczenia Wielkiemu Piątkowi i „okrągłym”, apokaliptycznym datom było rzeczywiście czymś symptomatycznym dla tamtych czasów. Otóż między dwiema wielkimi reformami kalendarza – zastąpieniem roku rzymskiego rokiem juliańskim 1 stycznia 45 roku p.n.e. i wprowadzeniem kalendarza gregoriańskiego w 1582 roku²⁵ – podejmowano szereg prób, które miały na celu jego zreformowanie. Rozbieżności panujące między obowiązującym kalendarzem a rokiem słonecznym (zwrotnikowym) lub gwiazdowym (syderycznym) powodowały, jak zauważali ówczesni uczeni, że święta chrześcijańskie, w tym najważniejsze – jak Wielkanoc – były obchodzone w niewłaściwym czasie²⁶.

²⁴ Warto przypomnieć, że wybitne dzieło literatury światowej, jakim jest *Boska komedia* Dantego, ukończona w 1321 roku, odnosi się do Wielkanocy i ważnej rocznicy: Dante miał doświadczyć swej wędrówki po zaświatach w *życia wędrówce, na połowie czasu* (Zob.: I księga *Piekła* [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Kraków 2005, s. 5), czyli w centralnym punkcie życia, zgodnie z tradycją antyczną i biblijną – w wieku 35 lat. Poza tym wędrówka ta odbywała się w czasie Triduum Paschalnego roku 1300 (ogłoszonego przez papieża Bonifacego VIII pierwszym w historii Kościoła Rokiem Jubileuszowym), rozpoczęła się w Wielki Piątek; zbieżność z *Ambasadorami* nie dotyczyłaby jednak tylko specjalnego czasu, do którego dzieło się odnosi – Wielki Piątek i jubileusz związany z życiem Chrystusa, ale wiązałyby samych twórców – Holbein urodził się bowiem w 1497 albo 1498 roku, zatem w chwili malowania obrazu miał najprawdopodobniej 35 lat (!), znajdował się, posługując się kategoriami właściwymi Dantemu, w centralnym i najbardziej owocnym punkcie swojego życia. W *Boskiej komedii* znajdujemy też, obficie obecne w obrazie Holbeina, motywy astronomiczne – na przykład opisywaną przez Dantego konstrukcję Raju (poeta odwołuje się do systemu Ptolemeusza): harmonijna całość składająca się z dziewięciu kolistych sfer niebieskich (wewnątrz nich poruszają się gwiazdy i planety) krążących wokół nieruchomej ziemi, a najwyższa z tych sfer wprawia wszystkie pozostałe w ruch, dlatego nazywa się *primum mobile*, znajduje się pod nieruchomym Empireum (siedzibą Boga i zbawionych dusz) i jest uosobieniem siły boskiego rozumu i miłości.

²⁵ Rok w starożytnym Rzymie wynosił 304 dni, od 700 roku p.n.e. wydłużony do 355 dni, zaś rok wprowadzony przez Juliusza Cezara (rok juliański) 365 i ¼ dnia; opóźnienie roku rzymskiego w stosunku do roku słonecznego w postaci nadanej przez cesarza wynosiło 80 dni, dlatego rok, w którym wprowadzono reformę trwał 445 dni; rok ustanowiony przez papieża Grzegorza XIII ma 365 dni, 5 godzin, 49 minut i 12 sekund (nadwyżka roku juliańskiego w stosunku do roku słonecznego wprowadzonego reformą gregoriańską wynosiła 10 minut i 48 sekund rocznie); wprowadzenie kalendarza gregoriańskiego wiązało się z pominięciem 10 dni (ustalono, że będą to dni od 5 do 14 października, zatem po 4 nastąpił 15 października).

Rok słoneczny (zwrotnikowy) to czas upływający między dwoma następującymi po sobie równonocami wiosennymi; Zob.: D. E. Duncan, *Historia kalendarza*, Warszawa 2002, s. 8–10, 266–270.

²⁶ Uwagę na owe rozbieżności czasów zwracali i proponowali własne rozwiązanie na przykład Herman Kulawy w XI wieku, Roger Bacon w XIII, Mikołaj z Kuzy w XV, Paul z Middelburga w XVI wieku. Jedynym autorytetem, który mógł uporządkować różnice i błędy był Kościół, który jednak zrobił to dopiero w końcu XVI wieku; Zob. *Ibidem*, s. 189–250.

Istotą reformy kalendarza, dokonanej za pontyfikatu papieża Grzegorza XIII²⁷, była zmiana długości juliańskiego roku kalendarzowego tak, aby zgadzał się z długością roku słonecznego (a zatem wprowadzenie gregoriańskiego roku kalendarzowego, choć i tak jest on dłuższy od roku słonecznego o prawie 26 sekund), uporządkowanie rozbieżności cyklu słonecznego i księżycowego oraz uporanie się z nadwyżką czasu, jaka skumulowała się od momentu wprowadzenia reformy juliańskiej.

„Rozwiązanie kłopotów kalendarza nie było dla papieża i reszty chrześcijan zadaniem samym w sobie, lecz jedynie krokiem na drodze do ściśle religijnego celu: przywrócenie Wielkanocy właściwej pory jej obchodów”²⁸.

Dlatego tak ważny dla chrześcijaństwa był cykl księżycowy – Wielkanoc ma przypadać w pierwszą niedzielę po pierwszej pełni księżyca, po wiosennym zrównaniu dnia z nocą – oraz sama data równonocy. Stąd też potrzeba porządkowania cyklu księżyca w stosunku do cyklu słońca i wycięcie 10 dni z kalendarza po to, aby data równonocy wiosennej ustalona na soborze nicejskim w 325 roku – 21 marca – odpowiadała rzeczywistemu momentowi wystąpienia zrównania dnia z nocą na wiosnę²⁹.

Wiadomo zatem, co było rzeczywistym celem reformy kalendarza. Wiadomo też, że w czasach, w których żył Holbein, problem kalendarza nie został jeszcze rozwiązany, a stanowił przedmiot sporu różnych uczonych. Zrozumiałe staje się w tym kontekście przejęcie malarza sprawami czasu i znaczeniem Wielkanocy (więc i Wielkiego Piątku). Czyni to interpretację Northa bardziej przekonującą.

²⁷ W XVI wieku naukowcy już otwarcie domagali się naprawienia błędów nawarstwiających się przez stulecia. Papieska komisja do spraw kalendarza została ustanowiona w 1572 albo 1574 roku, przewodniczył jej bawarski jezuita i astronom Christoph Clavius, ale faktycznym projektodawcą rozwiązań wprowadzonych ostatecznie, po mozolnych ich przeforsowywaniu u przeciwników, bullą papieża z dnia 24 lutego 1582 roku był włoski lekarz Aloisius Lilius; Zob. *Ibidem*, s. 251–282.

²⁸ *Ibidem*, s. 274.

²⁹ Reforma gregoriańska uporządkowała rozbieżności cyklu słonecznego i księżycowego przez decyzję o pominięciu w odpowiednich interwałach czasowych jednego dnia kalendarza księżycowego (bowiem miesiące księżycowe nie wpisują się idealnie w lata słoneczne – cykl księżycowy późni się o ponad 2 godziny w stosunku do 19 lat słonecznych); postanowiono pominąć 10 dni, ponieważ taki okres oddzielał dzień soboru 21 marca od prawdziwego momentu wystąpienia równonocy wiosennej; Zob. *Ibidem*, s. 272–275.

Czaszka i śmierć

Znaczenie czaszki wiąże się ze śmiercią i marnością rzeczy ziemskich; przypomina ona o nieubłaganiu płynącym czasie, który pochłania ludzi i rzeczy. Jako *memento mori* towarzyszy często przedstawieniom mnichów, pokutników, ludzi świeckich, medytujących nad kruchością życia. Ze sztuki północy znamy też przedstawienia dziewczyny i śmierci-kościotrupa, młodych zaskoczonych przez śmierć podczas przechadzki, przedstawienia etapów życia; popularne też były w tej sztuce w XVI wieku przedstawienia św. Hieronima medytującego, z dodatkiem zgaszonej, już częściowo wypalanej świecy albo klepsydry (na przykład miedzioryt Dürera z 1513 roku czy obraz Joosa van Cleve namalowany pomiędzy 1524 a 1530 rokiem). Holbein był Niemcem, więc zapewne znał tradycję tego przedstawienia, zresztą krucyfiks i czaszka, przedstawione w *Ambassadorach*, łączą się z treściami spotykanymi w przedstawieniach św. Hieronima: rozmyślanie o śmiertelności, marności świata doczesnego, refleksją nad odkupieniem i zbawieniem dzięki Chrystusowi³⁰.

Czaszka pojawia się też na innych obrazach religijnych – widzimy ją pod krzyżem Chrystusa czy na rewersach skrzydeł ołtarzów³¹. W licznych szesnasto- i siedemnastowiecznych martwych naturach i scenach rodzajowych często towarzyszą jej takie przedmioty jak książki, instrumenty muzyczne, perły, monety, klepsydry, zgaszone świece, służące wzmocnieniu i uwyrażnieniu treści: *tempus edax rerum* (jak czytamy w *Metamorfozach* Owidiusza), *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (jak skarżył się Eklezjastes), *tempus fugit, aeternitas*

³⁰ Dinteville, kiedy przebywał w Anglii, czuł się samotny, przygnębiony, był przejęty sytuacją polityczną oraz religijną Europy i mógł pograżać się w rozważaniach niczym medytujący św. Hieronim, mógł czytać fragment *Biblii* utrzymany w tym duchu – *Księgę Eklezjastes*.

³¹ Przykład przedstawienia czaszki na skrzydłach ołtarzy znajdziemy między innymi [w:] S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 44: rewersy skrzydeł tryptyku Rogiera van der Weydena z 1452 roku (Paryż, Luwr) przedstawiają czaszkę i krzyż, więc zestawiają temat śmierci i odkupienia, którego dokonuje Chrystus; przypomnienie tych treści jest istotne, gdyż pozwala na zinterpretowanie czaszki i krucyfiksu z obrazu Holbeina właśnie w takim duchu: widzimy przecież w dolnej części obrazu wielką, zdeformowaną czaszkę, a w górnej mały krucyfiks, więc zagadnienie śmierci, grzechu i zwycięstwa Chrystusa nad nimi jest obecne w tym dziele.

manet (jak mawiano w średniowieczu)³². Za Michelelem Vovelle'em można powtórzyć, że w sztuce renesansu wykształciły się

„odmienne typy wrażliwości na śmierć – włoski skupiony na pasji Chrystusa i zasługach świętych, oraz północnoeuropejski (...) charakteryzujący się intensywną medytacją nad celami ostatecznymi oraz zmartwychwstaniem”³³.

W *Ambasadorach* znajdujemy bardzo wiele elementów, które odsyłają do tematu śmierci, czczości rzeczy ziemskich: poza przekształconą anamorficznie czaszką, jest tu także plakietka czy broszka w kapeluszu Jeana de Dinteville'a przedstawiająca czaszkę (ale w XVI wieku biżuteria wykorzystująca takie motywy nie była rzadkością³⁴), lutnia z pękniętą struną (wskazująca na łatwość przerywania ludzkiego życia), przyrządy służące do wskazywania daty, mierzenia czasu, wreszcie krucyfiks (podobnie jak czaszka trudny do zauważenia; wprawdzie został on przedstawiony w normalnej perspektywie, ale jest mały, znajduje się w lewym górnym rogu obrazu i pozostaje częściowo ocieniony), który jednak wprowadza inną refleksję o śmierci: Chrystus umarł na krzyżu, zmartwychwstał i tym samym pokonał śmierć oraz dał ludzkości nadzieję na życie wieczne.

Motyw śmierci odnajdujemy również w innych pracach Holbeina. Na portrecie Geорга Gisze z 1532 roku pojawiają się: kwiaty w wazonie (ich piękno jest kruche, szybko więdną), waga (może odnosić się do Sądu Ostatecznego, tym bardziej, że obok niej na ścianie widnieje napis: *Nulla sine merore voluptas* – żadnej przyjemności bez smutku, żalu). Motywy wyraźnie związane z zagadnieniem śmierci odnajdujemy też w portrecie Bryana Tuke'a - człowieka pełniącego ważne funkcje na dworze Henryka VIII. Tuke zamówił swój portret u malarza w 1532 roku, po tym, jak ciężka choroba o mało nie doprowadziła go do śmierci. Obraz zawiera inskrypcję, wyrażającą niedowierzanie portretowanego, że jeszcze żyje, że nie skończy się wkrótce nieliczność dni jego

³² Zob. hasła: czas, czaszka, marność [w:] S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce*, op. cit.; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit.

³³ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2004, s. 217.

³⁴ S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 46.

życia (słowa te nawiązują do skargi Hioba [Hb, 10, 20–22])³⁵. Cierpienie Hioba z kolei przypomina odkupieńczą ofiarę Chrystusa (Tuke ma na szyi zawieszony Krzyż z Pięcioma Ranami Chrystusa, przedmiot dewocji).

Obecny w tym obrazie wątek śmierci i marności życia oraz nadziei, dawanej przez Chrystusa porównać można do treści zawartych w *Ambasadorach*. Znane są też kopie obrazu, na których wizerunkowi Tuke'a towarzyszy śmierć – kościotrup z kosą i klepsydrą; nie znajdujemy tego przedstawienia w pracy Holbeina, brak też informacji wskazujących, iż malarz zamierzał ją przedstawić³⁶.

Szkielet będący uosobieniem śmierci pojawia się natomiast w cyklu drzeworytów *Taniec śmierci* wykonanych na podstawie rysunków Holbeina w latach dwudziestych w Bazylei, ale opublikowanych dopiero w 1538 roku w Lyonie³⁷. Każdej rycinie towarzyszy cytat z *Pisma Świętego* i objaśniający go czterowiersz³⁸. Na końcu cyklu pojawia się rycina pokazująca ostateczny triumf śmierci: czaszka na tarczy, nad nią klepsydra, którą za chwilę roztrzaska kamień unoszony rękami kościotrupa, a po obu stronach tej centralnej, makabrycznej aranżacji ukazani zostali elegancko odziani mężczyzna i kobieta. Cała kompozycja przypomina tę, którą odnajdujemy w *Ambasadorach*, gdzie jednak czaszka jest bardziej ukryta, a zarazem bardziej widoczna – przekształcona i

³⁵ Tekst inskrypcji: *Nunquid non paucitas dierum meorum finietur brevi?* znaczy dosłownie: „Czyż nieliczność dni moich nie skończy się wkrótce?”. Hiob z kolei zwraca się do Boga w następujących słowach: „Czyż nie krótkie są dni mego życia? Odwróć twój wzrok, niech trochę rozjaśni oblicze, nim pójdę, by nigdy nie wrócić, do kraju pełnego ciemności, do ziemi czarnej jak noc, do cienia chaosu i śmierci, gdzie świecą jedynie mroki”.

³⁶ Zob. informacje [w:] O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, op. cit., s. 177, 180.

³⁷ Zob. rozdział dotyczący tańca śmierci [w:] *Ibidem*, s. 56–60.

³⁸ Śmierć w tym cyklu występuje pod wieloma postaciami (choć zawsze jako szkielet) – jest kardynałem u boku papieża, pod czasym przed monarchą, złodziejem przy bogaczu, przeciwnikiem jeźdźca, chłopem pana. Wiele rycin z cyklu wyraża krytykę wobec kleru i jego grzeszności, także pokazany jest sędzia biorący łapówki czy urzędnik oddalający biednego; ów nurt krytyki niewłaściwych czy głupich zachowań przypomina *Pochwałę głupoty* Erazma wydaną w 1511 roku i zbliża postacie obu twórców. Holbein zachowywał pozycję właściwą Erazmowi – umiarkowanie i rozsądek, krytykował pewne praktyki czy działania, które obserwował w katolicyzmie, zarazem jednak odrzucał radykalizm protestantów; uważał, że tym, co jest istotne i pozwala zbliżyć się do Boga jest prawdziwa, żywa, wewnętrzna wiara, modlitwa, dobre uczynki, umiłowanie prostoty i pokoju. Tak jak Erazm chciał zachować równowagę między praktykami przypominającymi pogańskie czczenie idoli (czczenie relikwii bądź obrazu) a bezwzględnym potępieniem obrazów religijnych; Zob. rozdział dotyczący erazmianizmu u Holbeina [w:] *Ibidem*, s. 112–119.

zawieszona na pierwszym planie³⁹. W tych pracach artysty tematem jest przemijająca natura człowieka, marność ziemskich bogactw, władzy, przymiotów fizycznych, nieuchronność śmierci; pojawia się też sfera świata niebiańskiego, boskiego, doskonałego, trwałego, którego śmierć oraz zło nie dotyczą. Wymienione zagadnienia odnajdujemy również w *Ambasadorach*.

Wiedza i inwencja

Erwin Panofsky w artykule poświęconym Galileuszowi, jako najbardziej znany przykład perspektywy anamorficznej podaje *Ambasadorów* i twierdzi, że przekształcona czaszka („na pierwszym planie pokazany jest przedmiot zasługujący niewątpliwie na to, by nazwać go »dziwnym chimerycznym kształtem«; dopiero oglądany z boku, z lewej strony i z dołu ujawnia, że jest czaszką”) pełni nie tylko funkcję *memento mori*, ale jest zarazem ukrytą sygnaturą: „nazwisko Holbeina znaczy, dosłownie przetłumaczone, »pusta kość«”⁴⁰.

Holbein znał ważne pisma współczesnych sobie humanistów, a że były one – jak *Pochwała głupoty* – pisane po łacinie i pełne cytatów z dzieł pisarzy, poetów, historyków i filozofów starożytnych, niewątpliwie nie było mu obce dziedzictwo kulturowe antyku. Kontaktował się również osobiście z wieloma ówczesnymi wybitnymi umysłami – Nicolasem Kratzerem, Erazmem z Rotterdamu, Thomasem More’em. Zagadki intelektualne, skomplikowane programy kompozycyjne i ikonograficzne nie były mu obce, mógł tworzyć sztukę wyrafinowaną i intelektualną. Wśród jego rysunków wykonanych na marginesie *Pochwały głupoty* (opublikowanych w 1515 roku w Bazylei) pojawia się między innymi przedstawienie Chimery, która dla malarza stanowiła znak możliwości fantastycznych kreacji artystycznych⁴¹. Przykładem takiej

³⁹ Na podobieństwo kompozycyjne zwraca się uwagę [w:] S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, op. cit., s. 48.

⁴⁰ E. Panofsky, *Galileusz jako krytyk artystyczny* [w:] Idem, *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 296.

⁴¹ Holbein odnosi się do fragmentu *Listu do Pizonów* Horacego cytowanego przez Erazma (a raczej bohaterkę jego utworu – Głupotę), mówiącego właśnie o Chimerze, ale inaczej niż te dwa wielkie umysły przyznaje

twórczej swobody może być dekoracja fasady domu Zum Tanz w Bazylei, z lat dwudziestych (niezachowana, znana z rysunków). Holbein nie przestrzegał tu reguł kompozycyjnych czy zdroworozsądkowych, prowadził grę z widzem, łącząc elementy architektoniczne z rzeźbą i postaciami ludzkimi, które nie tworzyły spójnej całości, a raczej serię niepasujących do siebie czy wykluczających się zachowań, ruchów. Wynikiem tego była chimeryczna kompozycja – produkt fantazji twórcy⁴², tak jak chimeryczną została określona przez Galileusza perspektywa anamorficzna. Przykładem inwencji jest też przedstawienie przez Holbeina Muciusa Scaevoli na tytułowej stronie *Epigrammata clarissimi disertissimique viri* Thomasa More'a z 1516 roku. Wiadomo bowiem, że postać rzymskiego wodza była swego rodzaju sygnaturą malarza (podobnie jak, zdaniem Panofsky'ego, czaszka z *Ambasadorów*), który się utożsamiał z Mucusem⁴³.

Sama sygnatura z *Ambasadorów* dużo mówi na temat wiedzy i inwencji malarza: *Ioannes Holbein pingebat 1533* zawiera formę czasownika niedokonanego, o której pisze już Pliniusz w *Historia naturalia*. Jego zdaniem użycie takiej formy czasownika przez malarza jest wyrazem skromności i zarazem formą obrony przed ewentualną krytyką, wywołuje bowiem wrażenie, że praca nad dziełem została przerwana, zawieszona, zatem że dzieło może być kontynuowane, dokończone. Ówczesny komentator Pliniusza, Beatus Rhenanus uważał jednak, że kiedy cytowany przez Pliniusza Apelles posługuje się formą czasownika niedokonanego, to nie ze względu na skromność, ale aby niejako zachęcić innych do naśladowania, do próby dorównania kunsztowi artysty, a

artyście swobodę inwencji i tworzenia nawet fantastycznych, dziwacznych twórców; Zob.: O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, op. cit., s. 14–16.

⁴² Dla malarza najistotniejsze były problemy artystyczne, eksperymentował, ponieważ chciał je badać – zagadnienie kompozycji, perspektywy, trójwymiarowości, złudzenia: „The painted surface is the raw material used by the painter to produce the magical effects of volume and life”. Ibidem, s. 16.

⁴³ Mucius, zwany też Leworęcznym, legendarny bohater rzymski, na oczach etruskiego władcy Porsenny włożył prawą rękę do ognia na dowód siły swojego charakteru i braku lęku przed najsurowszą karą. Wiadomo, że Holbein był leworęczny i to właśnie jest elementem, ze względu na który podpisywał się *Mucius* – jak dowodzi pochodząca z warsztatu Holbeina kopia projektu witraża przedstawiającego Madonnę z Dzieciątkiem, projektu wykonanego przez Holbeina – na kopii tej widzimy sygnaturę zapisaną odbiciem lustrzanym *MVCIVSFEZ* (Mucius fecit); Zob. Ibidem, s. 22–23.

tym samym zdobycia takiej samej sławy i podziwu. Holbein używał takiej formy czasownika od 1517 roku, ale nie wiadomo czy inspirowany Pliniuszem, czy może naśladowując drugiego Apellesa – Dürera (określenie Erazma), który formy niedokonanej czasownika użył w sygnaturze w ołtarzu *Adoracja Trójcy Świętej* w 1511 roku⁴⁴.

Widać więc, że Holbeinowi nieobca była, by posłużyć się terminami Dürera, teoria (wiedza – *Kunst*), praktyka (doświadczenie – *Brauch*), że wreszcie miał talent (*Gewalt*) i błyskotliwe koncepcje. Dlatego trafne wydaje się sformułowanie badaczy: „Holbein’s artistic concern has two aspects: fantastic creation and virtuoso imitation”⁴⁵. Zwraca ono uwagę na rzeczywiście istotne bieguny twórczości malarza: jego własne wizje, które oddziaływały na kompozycję, ikonografię prac i budowały czasem bardzo skomplikowane i wyrafinowane programy oraz pragnienie doskonałości malarskiego kunsztu, dzięki któremu dzieła byłyby realistyczne, żywe. Oba te aspekty składają się na niezwykłość dzieł Holbeina, czego modelowym przykładem mogą być *Ambasadorzy*.

Warto wspomnieć opinie komentatorów współczesnych Holbeinowi. Erazm, w liście do swojego przyjaciela Petera Gillisa, pisany w Bazylei 29 sierpnia 1526 roku, nazwał Holbeina *insignis artifex* – wyjątkowym artystą, zaś Beatus Rhenanus w komentarzu do przedmowy do *Historia naturalis* stwierdził, że Dürer i Holbein powinni być nazywani *auctores* – autorami, więc analogicznie do pisarzy, poetów i uczonych. Thomas More w liście do Erazma z

⁴⁴ Na przykład portret Bonifaciusa Amerbacha z 1519 roku zawiera formę niedokonaną *DEPINGEBAT*. Można poza tym znaleźć na obrazach Holbeina inskrypcje, które są rodzajem samopochwały, świadomości swojego wielkiego artyzmu, umiejętności oddania podobieństwa i charakteru osoby portretowanej – egzemplifikacją jest napis towarzyszący wizerunkowi Filipa Melanchtona z 1532 roku (mówi o tym, że Melanchton wygląda prawie jak żywy i że Holbein przedstawił go niewiarygodnie umiejętnie) czy inskrypcja na portrecie Dericha Borna z 1533 roku – przekazuje, że jeśli doda się głos do obrazu, to pojawi się prawdziwy Derich, tak że można się dziwić czy to malarz czy Bóg go stworzył; został tu zresztą użyty czas dokonany, co świadczy o poczuciu doskonałości dzieła tak wielkiej, że granica między modelem a obrazem została prawie starta; za doskonałe naśladownictwo i efekt iluzjonistycznej obecności modelu chwali Holbeina w swoim wierszu poeta Nicolas Bourbon (w zbiorze *Nugæ* z 1538 roku), stawia Holbeina ponad Apellesem, zrównuje go z nieśmiertelnymi bogami; O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, op. cit., s. 22–34.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 17.

18 XII 1526 roku określa Holbeina jako wspaniałego artystę⁴⁶. Widzimy więc, że malarz był równie podziwiany jak mistrz Dürer i uważany za artystę, uczonego, geniusza⁴⁷; czyni to przekonującym skomplikowanie techniczno-ikonograficzne *Ambasadorów*.

Portret, śmierć i inwencja

Holbein malował liczne portrety: Henryka VIII, członków jego rodziny, dworzan: Henry'ego Guildforda, czy Kratzetra, Erazma, More'a, Williama Warhama (arcybiskupa Canterbury a zarazem protektora Erazma). Portret arcybiskupa z 1527 roku wydaje się szczególnie ciekawy z dwóch powodów – William Warham został przedstawiony w pozie znanej z portretu Erazma z 1523 roku (nie tylko więc umysłowość i dzieła wspaniałego Erazma budziły podziw, ale nawet sposób ukazania humanisty zyskał sobie uznanie i protektor Erazma zapragnął być przedstawiony tak, jak jego wielki podopieczny). Poza tym na obrazie pojawia się kartka z informacją o dacie i wieku pozującego, która wygląda jakby była przyczepiona czy przyklejona do obrazu, a jest w rzeczywistości namalowana, co traktować można jako popis umiejętności malarza, a jednocześnie grę z widzem, zwodzenie i uwodzenie odbiorcy iluzją.

⁴⁶ Opinie te są przytaczane [w:] Ibidem, s. 22, 160.

⁴⁷ Ciąg określeń pochodzi od tytułu jednego ze studiów Erwina Panofsky'ego: E. Panofsky, *Artysta, uczonec, geniusz* [w:] Idem, *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 163–187. Autor pisze o renesansie jako o epoce, która przelamała bariery między różnymi dziedzinami wiedzy, sztukami wyzwolonymi a mechanicznymi, między teorią, nauką a praktyką, doświadczeniem, dzięki czemu ludzie zaczęli współpracować ze sobą w obrębie danej dziedziny i ponad dziedzinami, zaczęli wykorzystywać nawzajem swoje obserwacje i wyniki, co doprowadziło do rozwoju umiejętności i wiedzy jako takiej. Stąd też pojawili się artyści-uczni (mający teorię i praktykę, wiedzę i sztukę). Trzecie określenie – geniusz, pochodzi od neoplatonizmu, który wyjaśniał niezwykle osiągnięcia ludzi płynącą z góry inspiracją, znakiem platońskiego *furor divinus*; sam neoplatonizm jest dla Panofsky'ego przykładem zniesienia podziałów: „neoplatonicy zdołali stopić dwa światy kulturalne, między którymi rysuje się różnica [...] obalając jednak granice nie tylko między filozofią, religią i magią, ale też między wszystkimi rodzajami filozofii, religii i magii, z hermetyzmem, orfizmem, pitagoreizmem, kabałą, starożytnymi misteriami egipskimi i indyjskimi włącznie”; Ibidem, s. 165. Obserwowaliśmy ślad obecności neoplatonizmu w *Ambasadorach* (a interpretacja Northa bazuje na tekstach pochodzących z dzieł, które Panofsky wymienia jako związane w neoplatonizmie, co potwierdzałoby obecność wątków neoplatonickich w dziele Holbeina); w niektórych pracach Holbeina obecne są też motywy i tematy pochodzące ze sztuki włoskiej, co wskazuje nie tylko na renesansowy dialog między dziedzinami, ale na dialog między różnymi częściami Europy – między Północą a Południem (osobny rozdział na temat inspiracji włoskich w sztuce Holbeina znajduje się [w:] O. Bätschmann, P. Griener, op. cit., s. 120–148). Wszystko to potwierdza twierdzenie Panofsky'ego: „na północy, gdzie przed Dürerem nie istniała żadna teoria sztuki, wpływ Albertiego, Piero della Francesca i Leonarda dotarł jednocześnie z wpływem Marsilio Ficino i te dwa prądy od razu się przeniknęły”, Ibidem, s. 175.

Taka sama karteczka pojawia się na przykład na portrecie Henry'ego Guildforda z 1527 roku⁴⁸.

Inny popis, tym razem inwencji artystycznej, znajdujemy w portrecie żony Guildforda, Mary Wotton: na głowicy kolumny widzimy głowę dziewczyny, która wygląda jak skamieniała – wydaje się ofiarą Meduzy. W *Emblematum Libellus*, wydanym w Paryżu w 1542 roku, autorstwa Andrea Alciatiemo można znaleźć emblemat przedstawiający głowę Meduzy i dwa delfiny na płycie grobu; przywołany zostaje w ten sposób temat nagłej i gwałtownej śmierci. Z kolei w *Antologia Græca*, kompilacji greckich poezji dokonanej przez mnichów bizantyńskich w XIII wieku, a edytowanej i tłumaczonej przez Erazma, More'a i Alciatiemo, znajduje się epigramat Ausoniusa, w którym Niobe mówi, że bogowie zamienili ją w kamień, ale Praksyteles uczynił ją znowu żywą – mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem: dzieło sztuki, przedstawiając postać, unieruchamia ją i zarazem zachowuje na wieki – dzieło takie jest martwym przedmiotem, ale jednocześnie obdarza portretowaną osobę swoistym, trwałym i niezmiennym istnieniem. Artysta naśladuje naturę, stworzenie i zachowuje je, utrwala, daje nowe, solidne życie – jego wzrok petryfikuje i konserwuje życie⁴⁹.

Dokonane obserwacje przekonują, że wątki wanitatywne, zagadnienie śmiertelności i nieśmiertelności, przemijania i życia są w *Ambasadorach* obecne już przez sam fakt portretowania postaci, wybrane przedmioty na obrazie potwierdzają tylko i wzmacniają te konotacje. Poza tą interpretacją obrazu znalazły się też inne: *Ambasadorzy* jako portret dwóch przyjaciół, pokazujący dwie drogi działalności ludzi, jako dzieło mówiące o wykształceniu i nauce, jako ilustracja oddzielenia świata ziemskiego i niebiańskiego, jako upamiętnienie konkretnego wydarzenia z życia prywatnego bądź politycznego, jako aluzja do sytuacji politycznej, a zwłaszcza religijnej ówczesnej Europy, jako przedstawienie rozłącznych światów życia i śmierci, wreszcie jako

⁴⁸ Zob. Ibidem, s. 164.

⁴⁹ „Holbein was formulating the magical power of the artist, who not only imitates nature, but even captures it and petrifies it through his gaze”. Ibidem, s. 169.

pamiętka Wielkiego Piątku 1533 roku, dzieło odwołujące do wydarzenia na Golgocie, upamiętniające 1500 rocznicę śmierci Chrystusa i wpisujące się w tematykę apokaliptyczną. Obok tych perspektyw interpretacyjnych kluczowa okazała się kwestia perspektyw percepcyjnych związanych z anamorficznym przekształceniem czaszki. Wreszcie fenomenu *Ambasadorów* nie można by w pełni zrozumieć bez ukazania skali talentu, pomysłowości, wiedzy i kunsztu Holbeina.