

## **Paweł Bień: Jakby wyszli z dusznej izby. O portretach Hansa Memlinga**

Pytanie, na ile skutecznie da się w malarstwie Memlinga poprowadzić granicę oddzielającą to, co świeckie, do tego, co sakralne. W późnym średniowieczu rozróżnienie to nie jest klarowne – pisze Paweł Bień w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Memling. Malarskie medytacje”.

Jak to często bywa – legenda okazuje się atrakcyjniejsza od rzeczywistości. XIX-wieczni badacze odkrywają, zapomnianą przez stulecia, twórczość Hansa Memlinga i popadają we właściwe swojej epoce egzaltacje. Obrazów zachowało się całkiem sporo, gorzej z informacjami dotyczącymi życia ich autora. Faktograficzne braki są więc kompensowane romantyczną legendą.

U progu XX stulecia do warszawskich księgarń trafiają „Mistycy i marzyciele”, czyli kolejny tom historii malarstwa pisany przez pełnego polotu i niestroniącego od wielkich syntez prof. Richarda Muthera. Uczony przytacza legendę, którą owiane są początki działalności Hansa Memlinga, pisząc: *Młody, wesoły chłopak długi czas wałęsał się po świecie bez troski, potem zaciągnął się do wojska, walczył w szeregach Karola Śmiałego pod Nancy i uszedł z pobojowiska ciężko ranion. Z trudem dowłókł się do Brugii, padł bez przytomności przed furką szpitala św. Jana, został znaleziony i szczęśliwie wyleczony.*

W opowieści tej – stanowiącej konglomerat ówczesnych fantazji na temat rycersko-mistycznego średniowiecza – najciekawsza wydaje mi się troska o połączenie życiorysu z malarskim dossier, Muther podaje więc: *Chcąc się wywdzięczyć, namalował bezinteresownie obrazy, które do dziś jeszcze zdobią ściany szpitala. A ponieważ całość ewidentnie ciąży w stronę romantycznego wyobrażenia – zakochał się w siostrze miłosierdzia, która go pielęgnowała w chorobie. Oczywiście opowieść ta nie mogłaby obejść się bez pokutnej pielgrzymki do Rzymu i śmierci przywdziawszy suknie zakonne Kartuzów z Miraflores.*

Pomijając oczywiste rozbieżności między źródłowo uchwytnymi faktami a czerpiącą wzorce z żywotów estetyzowaną legendą, interesujące wydaje mi się pominięcie w XIX-wiecznej opowieści świeckiej twórczości Memlinga. Albo więc mitotwórcy nie mieli pojęcia o tej gałęzi jego artystycznej działalności, albo – uznali ją za marginalną względem dzieł religijnych.

Pytanie, na ile skutecznie da się w malarstwie Memlinga poprowadzić granicę oddzielającą to, co świeckie, do tego, co sakralne. W późnym średniowieczu rozróżnienie to nie jest klarowne, dość wspomnieć o Guillaume Dufay komponującym msze z wykorzystaniem melodii karczemnych piosnek czy izbę skarbową w Lille, nad której wejściem umieszczono napis przypominający o konieczności rozliczenia się przed Bogiem.

Żeby przekonać się o złożoności tej relacji wystarczy wziąć na tapet portrety Marii *de domo* Baroncelli i Tomassa Portinarich znajdujące się w nowojorskiej kolekcji Metropolitan Museum of Art. Wizerunki

małżonków kadrowane są w głębokim popiersiu tak, by zmieścić pobożnie złożone do modlitwy dłonie. Nie jest przypadkiem, że para, łożąca znaczne sumy na wykonanie konterfektów chciała przejść do wieczności jako ludzie bogobojni, nawet jeśli ewidentne bogactwo stroju i biżuterii leżało – jak mogłoby się zdawać – na antypodach ewangelicznego ubóstwa. W kulturze późnego średniowiecza zamięszanie do zbytku często towarzyszy głębokiej religijności, czego dowody dawał koneser pięknych zbytkowności Philippe de Mézières.

Małżonkowie, choć zwrócenie ku sobie, malowani są na osobnych kwaterach. Niektórzy badacze stoją na stanowisku, że zachowany do dziś dyptyk pierwotnie był tryptykiem. Na centralnej, niezachowanej dziś, kwaterze miała znajdować się Madonna z Dzieciątkiem, co zdecydowanie zmienia charakter kompozycji – nowożeńcy zwracaliby się nie tyle do siebie, co ku Matce Bożej, zaś ich modlitewny gest stanowiłby wyraz adoracji.

Poparciem tej hipotezy jest artystyczna praktyka Rogiera van der Weydena, którego sztuka znacząco wpłynęła na twórczość Memlinga. Antoni Ziemia charakteryzował portrety Portinarich, twierdząc, że *Memling rozwinął tu wcześniejszą Rogierowską koncepcję dyptyku dewocyjno-portretowego do formy tryptyku, przesuwał akcent z prywatnej dewocji na reprezentację społecznego statusu bankierskiego małżeństwa*. Dziś wiemy, że Tomasso Portinari, członek wpływowej florenckiej rodziny, trafił do Brugii jako dyrektor oddziału banku Medyceuszy. Około 1470 roku – a zatem w czasie powstania portretu małżonków – poślubił liczącą raptem czternaście lat Marię Baroncelli. Para wstawiła się nie tylko pobożną fundacją franciszkańskiego

klasztoru, ale również zamawianiem dzieł nie tylko u Memlinga, ale również Hugo van der Goesa. Ostentacja bogactwa nie przeszkadzała więc ukazaniu pobożności. Wilk był syty, owca cała.

To, co w portretach małżonków Portinarich pozostaje zasugerowane, na londyńskim konterfekcie nierozpoznanego młodzieńca z National Gallery zostaje wyłożone wprost. Memling nie tylko uwiecznił zamożnego mężczyznę w modlitewnej pozie, ale nawet umieścił nieopodal jego – parokrotnie przemalowanych, co ujawniły prześwietlenia obrazu – dłoni książkę, w której domyślać się możemy godziniek lub modlitewnika.

Książka ma tutaj dwojake znaczenie. Oczywiście stanowi wyznaniową deklarację, ale jej złożone brzegi i malowany inicjał stanowiły do XV-wiecznych odbiorów jednoznaczny komunikat szalenie wysokiego statusu majątkowego. W ten sposób Memling Bogu daje świeczkę i ziemskiej próżności ogarek. Co ciekawe, badania obrazu ujawniły, że na etapie prac artysta zdecydował się zmniejszyć format książki; ciekawe, ile w tej wolcie inwencji samego zleceniodawcy.

Portret datowany jest na około 1475 rok na podstawie fryzury modela oraz zachowanej oryginalnej ramy. Niestety, brak w obrazie poszlak mogących nas skutecznie doprowadzić do odszukania tożsamości modela. Podobnie rzecz ma się w przypadku datowanego również na połowę ósmej dekady XV stulecia nowojorskiego młodzieńca spod pędzla Memlinga.

Młodzieniec z Metropolitan Museum of Art również ujęty jest w trzech-czwartych, a głębokie popiersie powala zmieścić w kadrze dłonie. Obaj panowie pozują z analogiczną powagą, co więcej – są nawet bliźniaczo ufryzowani. Portret nowojorski jest jednak diametralnie różny od londyńskiego.

Po pierwsze ze względu na zmianę gestu – to już nie dłonie złożone do modlitwy, a swobodnie ułożone, jedna na drugiej, na kamiennym parapecie. Pomysł umieszczenia przy dolnej krawędzi portretu kamiennego blatu mającego wizualnie uzasadnić ucięcie postaci Memling odziedziczył po swoich wielkich poprzednikach, by wspomnieć Petrusa Christusa, czy Jana van Eycka. O ile więc dolna część konterfektu nierozpoznanego młodzieńca pozostaje w ścisłej zależności z niderlandzkimi mistrzami, o tyle szeroki pejzaż rozciągający się za kolumnadą loggii ma charakter italianizujący. Christiansen pisał, że obecność w Brugii malarstwa włoskiego musiała w tym przypadku wpłynąć na Memlinga. Dodajmy, że liryczny pejzaż, malowany z ujmującym wyczuciem, ma charakter wybitnie świecki, można by więc powiedzieć, że w tym obrazie mistrz wziął rozbrat z religijnymi aluzjami, głównym i jedynym bohaterem czyniąc człowieka na wskroś świeckiego. Memling – zapewne tak, ale kolejne pokolenia miały na ten temat inne zdanie.

Przed konserwacją dokonaną w 1912 roku nowojorski młodzieniec znany był jako wizerunek świętego Sebastiana. Głowę świeckiego modelu okalała domalowana wtórnie aureola, zaś w dłoniach znalazła się strzała stanowiąca atrybut męczennika. Mimo konserwatorskich starań o przywrócenie portretowi jego pierwotnej, zgodnej z zamysłem Memlinga, formy, nadal – po uważnym przyjrzeniu się górnej partii

konterfektu – nad głową modelu dostrzeżemy ślady wtórnego nimbu. Tym sposobem nawet arcyświecki obraz Memlinga przez dekady funkcjonował jako dzieło religijne.

Mistrz działający w Brugii bynajmniej nie był wyłącznie portrecistą młodych mężczyzn i małżeństw. Jednym z najbardziej wzruszających wizerunków, które stworzył jest konterfekt nierozpoznanego starszego mężczyzny. Datowany na połowę lat 70. XV wieku zdradza w skrupulatnym oddawaniu bogatego rysunku zmarszczek sędziwego modelu wpływ realizmu Jana van Eycka, do tego stopnia, że w 1902 roku dzieło wystawiono właśnie jako pracę autora Małżeństwa Arnolfinich.

Siwowłosy starzec o opadających powiekach ze zbiorów nowojorskich wydaje się pokrewny namalowanemu przez Rogiera van der Weydena cztery dekady wcześniej „Modlącemu się starcowi”, notabene również przechowywanemu w Metropolitan Museum of Art. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że w swoim obrazie Memling rezygnuje nie tylko z religijnych aluzji, ale nawet – wyraźnych oznak statusu. Mamy więc do czynienia z wizerunkiem ujmującym kameralnym i bezpretensjonalnym, skupionym na nieestetyzowanej twarzy modelu, a nie symbolicznych rekwizytach. Choć rekwizytorium portretów brugejskiego mistrza bywa niekiedy zdumiewające.

Najlepszym tego przykładem jest znajdujący się w zbiorach antwerpskiego Muzeum Sztuk Pięknych „Portret mężczyzny z monetą”. W porównaniu ze skromnością i bezpośredniością nowojorskiego

wizerunku dobrotliwego starca, konterfekt z Antwerpii – choć mierzący raptem dwadzieścia dziewięć na dwadzieścia jeden centymetrów – malowany jest z epickim rozmachem.

Memling nie skąpił miejsca na pejzażowe tło. Bliżej modelu posługuje się ciepłymi zieleniami, które stopniowo chłodnieją i bledną, przechodząc w tony turkusowe i zimne błękity dalszych planów. Po niezmaconej toni suną z gracją łabędzie, na ścieżce konno porusza się rycerz, z wdziękiem barwnej legendy artysta tworzy tutaj malarską dygresję, której najbardziej intrygującym fragmentem wydaje się roślina palma.

Przez wiele lat badacze w sportretowanym mężczyźnie trzymającym monetę widzieli włoskiego medaliera Nicolę Spinello pracującego jako grawer na dworze Karola Śmiałego. Dopiero w 1927 roku Hulin de Loo połączył antwerpski portret z postacią królewskiego medaliera Giovanniego Candidy. Los chciał, że raptem trzy lata później odnaleziono podobiznę Candidy. Widoczny na niej mężczyzna zdecydowanie różni się od modelu uwiecznionego przez Memligna, co zadało kłam hipotezie de Loo.

Ponieważ namalowana moneta pochodzi z czasów Nerona i przedstawia cesarza urodzonego w Antium, w nowszych poszukiwaniach tożsamości modelu wskazuje się raczej na kolekcjonera, zapewne – zawołanego italofila, dumnego i spokojnego. Richard Muther wzdychał: *jego [Memlinga] sztuka przypomina istotnie zaciszną celę, w której dogorywa z ran i wycieńczenia błędny rycerz, co niegdyś na białym rumaku hasał po polach, co chyba sugeruje, że nie znał antwerpskiego arcydzieła.*

Przemysław Trzeciak przywoływał wzmiankę poświadczającą, że w 1521 roku, w weneckich zbiorach kardynała Grimani znajdował się autoportret Memlinga. Jak uwiecznił siebie mistrz rodem z Seligenstad, czy jego wizerunek własny również – jak pisano w XIX wieku w kontekście jego obrazów – *znamionowała słodycz liryczna?* Znów legenda okazuje się bardziej atrakcyjna od źródłowej relacji. Szczęśliwcy, widzący pięć wieków temu rzekomy portret własny Memlinga opisali go jako konterfekt mężczyzny „tłustego i czerwonego na twarzy”.

Na ile jednak możemy ufać oku dawnych komentatorów pokazują choćby słowa sprzed ponad wieku. Bohaterów Memlingowskich portretów opisywano wówczas jako *ludzi, co po długiej chorobie po raz pierwszy wyszli z dusznej izby na świat Boży*. Jak widać, legenda rekonwalescencji w brugijskim szpitalu zaciążyła także na metaforyce, a interpretacja dzieł mistrza przez rycersko-rehabilitacyjny pryzmat usunęła z pola widzenia bujne życie, które prowadzili nie tylko jego modele, ale i same portrety.

*Paweł Bień*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---

