

Aleksandra Kremer

## Hans Holbein – portrecista Północy

### *Martwy Chrystus* i *Ambasadorowie* jako zwierciadło renesansu północnoeuropejskiego

Hans Holbein Młodszy, niemiecki malarz, który większość życia spędził w Szwajcarii i Anglii, zasłynął przede wszystkim jako portrecista tak znanych osób jak Erazm z Rotterdamu, król Henryk VIII czy sir Tomasz Morus. Wydaje się jednak, że dziś raczej dwa inne obrazy Holbeina uchodzą za najistotniejsze w jego twórczości i to one zdobywają zainteresowanie historyków sztuki oraz teoretyków literatury i kultury. *Martwy Chrystus* i *Ambasadorowie*, dzieła o wieloznacznej wymowie teologicznej i filozoficznej ukrytej za perfekcyjną formą artystyczną, można uznać za rodzaj odbicia kulturowego tła czasów Holbeina, a może nawet za zwierciadła północnoeuropejskiego renesansu.

Bardzo mało wiadomo o biografii Holbeina, a zwłaszcza o poglądach i motywacjach, które wiodły go przez całe życie. Urodził się w Augsburgu, w rodzinie malarza<sup>1</sup> i sam zaczął wcześniej malować. Od 1515 roku mieszkał na stałe w Bazylei, gdzie poznał Erazma z Rotterdamu i ilustrował jego *Pochwałę głupoty*. W latach 1517-1519 pracował w Lucernie i być może pojechał do Mediolanu, w 1519 został mistrzem w gildii artystów i ożenił się w Bazylei. Tutaj rada miejska zatrudniła go jako malarza, ale artysta miał także wiele innych zleceń na dzieła religijne – np. na *Martwego Chrystusa* namalowanego w latach 1521-1522 i przeznaczonego zapewne do jednego z bazylejskich kościołów. W 1522 roku w Bazylei pojawili się luterkańscy protestanci, którzy szybko zdobywali

poparcie<sup>2</sup>. W latach 1524-1526 Holbein wyjechał do Francji i Niderlandów, gdzie przygotowywał się między innymi do namalowania *Madonny burmistrza Meyera*. Następne dwa lata spędził w Anglii – dzięki listowi polecającemu Erazma spotkał się tam z Tomaszem Morusem. Potem wrócił do Bazylei, gdzie zaakceptowano już poglądy Ulricha Zwingliego, głoszone tam przez Johanna Oecolampodiusa w 1529 roku<sup>3</sup>, i pojawiły się fale obrazoburstwa<sup>4</sup>. Zapytany przez reformatorów, czy przyjmie nową wiarę, Holbein odpowiedział, że potrzebuje „jasnego wytłumaczenia komunii świętej przed przystąpieniem”<sup>5</sup>, a po kilku miesiącach należał do kongregacji<sup>6</sup>. W 1532, choć malarz był wciąż zatrudniony przez bazylejską radę i tworzył sztukę dekoracyjną, nie mógł już mieć zamówień na prace dewocyjne, wyjechał więc do Anglii i pozostał tam do końca życia (wyłączając krótką wizytę w Bazylei w 1538 i w Cleve w 1539). Jako nadworny malarz króla przebywał na dworze Henryka VIII nawet po egzekucji Morusa w 1535. *Ambasadorowie* powstały w 1533, w roku zawarcia małżeństwa Henryka VIII z Anną Boleyn i rok przed wydaniem Aktu Supremacji i stworzeniem Kościoła Anglii. W zreformowanej Anglii Holbein żył aż do śmierci w 1543 roku.

Nieznane są prawdziwe poglądy Holbeina na temat reformacji i wiary, nie ma żadnych pisemnych świadectw malarza na ten temat<sup>7</sup>. Prace artysty nie pozwalają

<sup>1</sup> Jego ojcem był Hans Holbein Starszy. Ta i inne informacje biograficzne pochodzą z: O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, London 1997, s. 7-10 i: J. North, *The Ambassadors' Secret*, London 2004, s. 11-24, gdzie zaprezentowano rozważania na temat ewentualnej podróży Holbeina do Włoch.

<sup>2</sup> J. North, dz. cyt., s. 14.

<sup>3</sup> Tamże, s. 15.

<sup>4</sup> J. Kristeva, „*Martwy Chrystus*” Holbeina, [w:] *Wymiary śmierci*, wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 295.

<sup>5</sup> Tamże, s. 296.

<sup>6</sup> Wspomniane jest o tym w: S. Foister, *Hans Holbein*, [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, London 1998, t. 14, s. 666-668.

<sup>7</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 299.

stwierdzić czy, a jeśli tak, to w co, wierzył, dzieł nie da się także podzielić na obrazy malowane z czysto pragmatycznych pobudek i te wyrażające autentyczne myśli autora (jeśli takie prace w ogóle istnieją). Najbardziej przerażający obraz Holbeina, *Martwy Chrystus*, powstał równoległe do serii Madonn w czasach jeszcze spokojnych dla Bazylei, ale już niepokojących dla myśli religijnej. Było to po wystąpieniu Lutra w Wittenberdze, a w Bazylei, gdzie wolno było publikować reformatorów, w 1522 roku wydano Biblię w tłumaczeniu Lutra, ze stroną tytułową zaprojektowaną rok później przez samego Holbeina<sup>8</sup>. *Martwy Chrystus* (1521-22) był najpewniej przeznaczony do katolickiego kościoła – miał tam pełnić funkcje, jakie pełniło wiele wcześniejszych przedstawień dewocyjnych: pobudzać do medytacji i pobożności. Obraz był zapewne *predellą* bez samego ołtarza, przeznaczoną do umieszczenia w krypcie grobowej lub w Grobie Pańskim<sup>9</sup>, co zresztą potwierdza pełny tytuł dzieła: *Ciało martwego Chrystusa w grobie*. Ideę kontemplacji pasji i śmierci Chrystusa znano na długo przed Holbeinem, a jego obraz nosi ślady dwóch typów późnośredniowiecznych przedstawień Męki Pańskiej: tzw. mistycznych krucyfiksów, ekspresyjnie ukazujących cierpienie Chrystusa na krzyżu i wywołujących silne emocje u obserwatorów oraz nienarracyjnych obrazów Chrystusa stojącego w grobie, wydającego się żywym i pozabawionego śladów fizycznych tortur poza widocznymi ranami.

Drugiemu ze wspomnianych typów ikonograficznych, zwanemu czasami *Imago Pietatis, Misericordia Domini* lub *Vir Dolorum*<sup>10</sup>, często towarzyszyły przedstawienia *Armorum Christi* (narzędzi Męki Pańskiej). Obrazy te miały skłaniać do kontemplacji ofiary Chrystusa

i do współczucia, ale przeżywanego w świetle późniejszego zmartwychwstania Pana. Takie reprezentacje ofiary Chrystusa mogły czasem być wzbogacone o znaczenie eucharystyczne – i wtedy sarkofag stawał się ołtarzem, a ciało i krew Chrystusa – komunią<sup>11</sup>. Podobne znaczenia pojawiały się zarówno w późnośredniowiecznych przedstawieniach tzw. „mszy św. Grzegorza”, jak i w samych *Imagibus pietatis*, malowanych nieraz pod wpływem wzrostu osobistej dewocji i indywidualnej wiary, wywołanych przez ruch *devotio moderna* w XIV i XV wieku<sup>12</sup>. Znaczenie eucharystyczne takich obrazów wykorzystywano jednak także w szesnastowiecznych sporach pomiędzy protestantami a katolikami. Tak interpretuje się np. obraz holenderskiego malarza, Cornelisa van Haarlema, *Chrystus z krzyżem i kielichem* z 1592 roku, ukazujący piękne, apollinijskie ciało Chrystusa. Jeśli dzieło było umieszczone w ołtarzu jednego z ukrytych kościołów katolickich, podczas Eucharystii, będąc tłem dla hostii trzymanej przez kapłana w czasie Przeistoczenia, mogło ilustrować dogmat o transsubstancjacji. Z drugiej jednak strony, obecność kielicha na obrazie może też oznaczać, że dzieło miało kalwińskie pochodzenie i sugerowało, że komunii powinno się udzielać pod postaciami chleba i wina – przeciwnie do poglądu katolików na ten temat<sup>13</sup>. Dla nas najważniejsze jest spostrzeżenie, że *Martwy Chrystus* Holbeina nie mógł służyć jako przedstawienie jakkolwiek rozumianego ciała eucharystycznego ani ilustrować związanych z nim dogmatów. Umieszczone w krypcie grobowej a nie w ołtarzu, zmasakrowane ciało *Martwego Chrystusa* stanowi przeciwieństwo smutnych, ale pełnych nadziei obrazów *Vir Dolorum* – choć fundatorzy pracy Holbeina chcieli za-

<sup>8</sup> O. Bätschmann, P. Griener, dz. cyt., s. 90-91.

<sup>9</sup> Informacja o tym w: J. Kristeva, dz. cyt., s. 288. Obraz niedługo trafił do kolekcji sztuki Bonifacjusa Amerbacha, mecenasa Holbeina, u którego wiele religijnych prac Holbeina przetrwało ikonoklazm. Zob.: J. Gatrall, *Between Iconoclasm and Silence: Representing the Divine in Holbein and Dostoevskii*, "Comparative Literature" 2001, t. 53, nr 3, [online], dostęp: 11.01.2008, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3612/is\\_200107/ai\\_n8982922](http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_200107/ai_n8982922).

<sup>10</sup> W podobnym czasie (1519-20) nawet sam Holbein namalował "Chrystusa jako Męża Bolesci" (co jest tłumaczeniem łacińskiego *Vir Dolorum*) – zob.: J. Kristeva, dz. cyt., s. 288.

<sup>11</sup> Informacje o temacie *Vir Dolorum* pochodzą z cyklu wykładów o ikonografii europejskiej, wygłoszonych przez dr G. Jurkowlaniec w semestrze zimowym w 2005 roku w Instytucie Historii Sztuki UW.

<sup>12</sup> Ten ruch wpłynął także na Erazma, który uczył się do szkoły prowadzonej przez Braci Wspólnego Życia.

<sup>13</sup> Interpretacje obrazu pochodzą z cyklu wykładów o ikonografii europejskiej, wygłoszonych przez prof. A. Ziembę w semestrze letnim 2006 roku w Instytucie Historii Sztuki UW.

pewne, by dzieło odgrywało te same dawne role pobudzania pobożności, skruchy i wiary, skoro w XVI wieku do obrazu dodano drewnianą ramę. Na ramie przedstawiono zaś pięć aniołów z narzędziami Pasji i inskrypcję: „Jesus Nazarenus Rex (Judaeorum)”<sup>14</sup> – jak gdyby bez napisu nie było to oczywiste<sup>15</sup>. Opisy ciała Chrystusa, które można znaleźć w niektórych pracach, tłumaczą możliwość takiej niepewności. Surowe oczodoły, sztywna twarz i gnicie<sup>16</sup> to cechy zdesakralizowanego ciała. W tych czasach Holbein oficjalnie był jeszcze katolikiem i dopiero siedem lat później przeszedł na protestantyzm. Jednakże omawiana wizja Chrystusa wydaje się bliższa raczej protestanckiemu niż katolickiemu spojrzeniu. Odnosi się ona do przedstawionej w 1518 roku Luteranckiej teologii krzyża, która mówiła, że powinno się najpierw rozpoznać Boga w upokorzeniu krzyża, a dopiero później w glorii i majestacie – przeciwnie do katolickiej wizji uświęcającej śmierć na krzyżu jako podkreślenie zmartwychwstania. Według Lutra, teolodzy krzyża powinni spoglądać na widzialne dzieła Boga poprzez cierpienie i krzyż, a cierpienie ma mistyczną i zbawczą siłę<sup>17</sup>.

Wielu autorów widzi zatem więcej powiązań między *Martwym Chrystusem* i najśłynniejszym ukrzyżowaniem gotyckiego ekspresjonizmu – ołtarzem z Isenheim, namalowanym przez Matthiasa Grünewalda w latach 1512-1515<sup>18</sup>. Ten i inne wizerunki ukrzyżowania, podniosłe ukazujące nieludzki ból, konwulsje Chrystusa i rozpacz, były częściowo śladem tego samego ruchu religijnego, który stworzył spokojniejsze *Misericordias Domini*<sup>19</sup>. Kontemplacja tak ekspresywnych mistycznych krucyfiksów i ukrzyżowań miała być jednak bardziej emocjonalna i wywoływać więcej uczuć porównywanym do mistycznych (stąd nazwa przedstawień), choć były one bez związku z prawdziwym mistycyzmem i mistykami, np. późnośredniowiecznym dominikaninem, Mi-

strzem Eckhartem, który jako pierwszy domagał się uwewnętrznienia doświadczenia religijnego (postulat ten przejęła później *devotio moderna*). Ołtarz Grünewalda może być interpretowany jako krzyk w najbardziej przerażającym momencie ludzkiej historii – w czasie, kiedy Bóg umarł. Jednakże zarówno główna część ołtarza (*Ukrzyżowanie*), jak i *predella* z *Oplakiwaniem* czy *Złożeniem do grobu* przedstawiają Chrystusa otoczonego przez ludzi służących za wzór pobożności – cierpiących i płaczących, ale wciąż wierzących. Inaczej rzecz się ma z Chrystusem w *predelli* Holbeina – choć podobnie umęczony i nieżywy, jest też samotny: opuszczony przez ludzi i Boga. Wyciszono wszystkie uczucia, ale realizm czy raczej naturalizm martwego ciała przeraża znacznie bardziej niż patetyczna scena z Isenheim. Nie ma tam niczego poza tym ciałem, poza ludzką naturą Chrystusa, ukazaną tak poruszająco i przekonująco, że nie wiadomo, czy jakaś inna natura też istnieje. Obserwatora zostawia się sam na sam z ciałem, żeby mógł zapytać, jak ci zgromadzeni wokół martwego Chrystusa mogli wciąż wierzyć – i czy wierzyli. Czy zamiarem Holbeina było sprawić, aby widz poczuł się tak samotny jak Chrystus? Czy malarz chciał nas raczej zaprosić do uczestniczenia w tej śmierci, do uczynienia jej żywą, do nadania jej sensu<sup>20</sup>, gdyż, tak ukazana, sama jej nie ma?

Poczucie ciężenia i nieuniknioności śmierci zostaje także wzmocnione przez kształt obrazu i grobu – bardzo długi i wąski, nie szerszy niż 30 cm<sup>21</sup>. Nowe i oryginalne reprezentacje starych tematów były znane w czasach Holbeina – już około 1480-1500 roku Andrea Mantegna namalował swojego *Martwego Chrystusa* przedstawionego w bardzo skróconej perspektywie z punktu usytuowanego nad stopami Chrystusa. W obrazie Mantegny śmierć także jest zwykła i anatomiczna. Jednak koło Chrystusa stoją tutaj płaczące kobiety, a oczy

<sup>14</sup> O drewnianym obramowaniu pisze: J. Kristeva, dz. cyt., s. 290.

<sup>15</sup> W katalogu Amerbacha obraz był wręcz sygnowany jako „Portret martwego mężczyzny podpisany: Jesus Christus Rex Judaeorum”. Zob.: J. Gatrall, dz. cyt.

<sup>16</sup> Te cechy wymienione są w: S. Foister, dz. cyt., s. 667.

<sup>17</sup> O Luteranckiej teologii krzyża: J. North, dz. cyt., s. 234-235.

<sup>18</sup> Podobieństwa między tymi dwoma obrazami są wspomniane w: J. Kristeva, dz. cyt., s. 291-292 i: O. Bätschmann, P. Griener, dz. cyt., s. 89.

<sup>19</sup> Idee tego ruchu częściowo przejęli później reformatorzy i Luter.

<sup>20</sup> Te dwa pytania zadaje J. Kristeva, dz. cyt., s. 289.

<sup>21</sup> Zob.: tamże, s. 287.

Pana są spokojnie zamknięte – w przeciwieństwie do Holbeinowskich, martwych i półotwartych. Mimo to użycie dziwnej perspektywy w obu tych obrazach częściowo desakralizuje postać Chrystusa<sup>22</sup>.

Księżę Myszkyn, bohater powieści *Idiota* Dostojewskiego, mówi, że „od tego obrazu niejeden może utracić wiarę”<sup>23</sup>. Czy sam Holbein nie był ani katolikiem, ani protestantem, ale ateistą? Mieszanka sceptycyzmu i humanizmu tamtych czasów mogła skutkować utratą wiary. Julia Kristeva interpretuje poglądy Holbeina raczej jako melancholiczne, minimalistyczne, utożsamiające się z *hiatusem*, rozdarciem, zamiast z jakimkolwiek pragnieniem<sup>24</sup>, i uznające śmierć i cierpienie za najważniejsze doświadczenia nowego człowieka<sup>25</sup>. Autorka ostatecznie nie ocenia jednak tego podejścia i nazywa je i amoralnością technicysty, i harmonijną godnością, i rozczarowaniem werysty<sup>26</sup>.

Zdaniem Kristevej, melancholię Holbeina można dostrzec także w serii portretów, które namalował w Anglii. Surowość postaci, minimalizm w przedstawianiu ich uczuć i nadmiar bogatych detali ubrań i tła przedstawiają rozpacz ludzi żyjących przy dworze Henryka VIII i Holbeinowskie rozczarowanie światem, melancholiczną erozję wartości symbolicznych<sup>27</sup>. Czy *Ambasadorowie* należą do tej serii portretów? Obraz stworzony w 1533 bywa nieraz nazywany podwójnym portretem Jeana de Dinteville i Georges de Selve, francuskiego ambasadora w Anglii i biskupa Lavaur, także dyplomaty. Obaj mężczyźni, ukazani jako młodzi przyjaciele (napisy informują, że mają oni 29 i 25 lat)<sup>28</sup> są ukazani w pełnych wymiarach, co było niezwykle w tamtych czasach. Podwójne portrety malowano prawie tylko parom małżeńskim, a pełnowymiarowe postaci pojawiały się rzadko,

np. na pomnikach grobowych we Francji. Te cechy mogą więc sugerować, że celem obrazu było przedstawienie siły przyjaźni, która zwycięża nawet śmierć. Pomysł upamiętniania i uwieczniania ludzi poprzez sztukę jest widoczny w tym dziele i interpretuje się go czasem jako ślad katolickiej wiary w czyściec i wagę modlitw za zmarłych, do których mogło zachęcać takie obrazowe memorandum<sup>29</sup>. Przedstawieni w dziele mężczyźni byli w rzeczywistości katolikami<sup>30</sup>, a jeden z nich nawet biskupem, który marzył o ponownym zjednoczeniu chrześcijan<sup>31</sup>.

Czy jednak takie odczytanie chciał nam zasugerować Holbein, pozostający, przynajmniej teoretycznie, protestantem i mieszkający wtedy na dworze Henryka VIII? Czasy, w których powstawali *Ambasadorowie* były faktycznie trudne dla Anglii – tego samego roku król Henryk VIII w tajemnicy poślubił Annę Boleyn, angielski arcybiskup Cranmer ogłosił nieważność małżeństwa Henryka z Katarzyną Aragońską (wbrew poglądom papieża na tę kwestię), Boleyn została koronowana na królową Anglii i urodziła córkę Elżbietę, a papież ekskomunikował Henryka. W następnym, 1534 roku, parlament zatwierdził odłączenie się Anglii od Rzymu. W tym samym czasie wcześniejszy opiekun Holbeina, sir Tomasz Morus, zrezygnował z urzędu kanclerza, odmówił uczestniczenia w koronacji Boleyn i w końcu nie zaakceptował Aktu Supremacji, co oznaczało dla niego uwięzienie w Tower i śmierć. W czasach przyjaźni z Erazmem Holbein miał, zdaje się, podobne do słynnego humanisty spojrzenie na reformację. Choć malarzowi mogły się podobać niektóre pomysły Lutra, nie mógł zaakceptować radykalizmu i fanatyzmu reformatorów i późniejszego ikonoklazmu. Na stronie tytułowej luteńskiej Biblii Holbein przedstawił Lutra jako *Herculesa Germanikusa*, ale pełnego strachu

<sup>22</sup> J. Gatrall w: dz. cyt. przypomina ten pogląd E. Panofsky'ego.

<sup>23</sup> Zdanie cytowane przez J. Kristevą w: dz. cyt., s. 283.

<sup>24</sup> Tamże, s. 306.

<sup>25</sup> Tamże, s. 296.

<sup>26</sup> Tamże, s. 298, 296.

<sup>27</sup> Tamże, s. 299-300.

<sup>28</sup> Zob.: R. Słodczyk, „Ambasadorzy” Hansa Holbeina Młodszego, „Tekstualia” 2006, nr 5, s. 31.

<sup>29</sup> Taka interpretacja *Ambasadorów* pochodzi z: K. Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassadors revisited*, „Renaissance Studies” 2004, t. 18(4), s. 544–581.

<sup>30</sup> Tamże, s. 559.

<sup>31</sup> R. Słodczyk, dz. cyt., s. 32.

i fanatyzmu<sup>32</sup>. Jakie jednak były poglądy Holbeina w czasie egzekucji Morusa (który pomimo różnic miał podobne do Erazma, umiarkowane spojrzenie na reformację i który wcześniej pomógł Holbeinowi), skoro malarz pozostał po stronie króla, by malować jego kolejne żony i kolejnych sekretarzy<sup>33</sup>? W co wierzył, kiedy ilustrował doktrynę usprawiedliwienia przez wiarę w angielskiej Biblii Milesa Coverdale'a z 1535, co miało wspomóc plany Tomasza Cromwella, sekretarza w dużej mierze odpowiedzialnego za los Morusa<sup>34</sup>? I wreszcie, co myślał, malując *Ambasadorów*?

Trudne czasy, w których powstał obraz zachęcają wielu historyków sztuki do poszukiwania ukrytych znaczeń, których obecność sugeruje choćby podobny martwym naturom nadmiar rekwizytów na szafce pomiędzy dwoma dyplomatami. Ważność tej półki, która zdaje się równie bardzo przyciągać wzrok widza jak same figury mężczyzn, zmusza do zapytania o alegoryczną i symboliczną interpretację sceny. Na pierwszy rzut oka na obrazie można zauważyć wszystkie cechy zwykle kojarzone z renesansem: dwóch bogato ubranych ambasadorów podkreśla nowe znaczenie podróży, stosunków międzynarodowych, polityki i indywidualizmu. Są oni otoczeni takimi symbolami renesansu jak globusy, przyrządy astronomiczne i matematyczne, instrumenty muzyczne i książki. Przedmioty odnoszą się do *quadrivium*: muzyki, arytmetyki, geometrii i astronomii, a zawody mężczyzn – do *trivium*: gramatyki, logiki i retoryki – w ten sposób ucieleśniając wszystkie siedem sztuk wyzwolonych<sup>35</sup> zdobytych przez młodych wykształconych mężczyzn. Wydaje się, że mają oni wszystkie cechy polityków i dworzan – triumfujących, nonszalanckich i eleganckich<sup>36</sup> – wyglądają na gotowych zdobywać więcej ziem, władzy i wiedzy.

Neoplatońskie odczytanie obrazu jest także możliwe, jeśli zwróci się uwagę na to, że wszystkie przedmioty z górnej półki mają związek ze sferą niebieską, astronomią i astrologią – są tam zegary słoneczne, torquetum, kwadranty i globus nieba, podczas gdy na dolnej półce znajdują się ziemskie przedmioty: przyrządy geometryczne i książka arytmetyczna, ekierka i globus ziemski. Podobnie też mężczyźni: jeden poświęcony ziemskim, a drugi duchowym sprawom. Na świecie zdaje się panować harmonia – ziemia i niebo umożliwiają dwie równoległe drogi dla ludzi – a harmonia ta może być wyrażona za pomocą instrumentów muzycznych: fletów i lutni. Sama zdolność tak dokładnego przedstawienia wszystkich tych przyrządów jest istotna: dowodzi, że człowiek ma w sobie iskrę boskości, która pozwala mu stwarzać<sup>37</sup>.

Niewspomniana tu jeszcze książka z hymnami, leżąca na niższej półce i otwarta na stronach z Lutezańskim tłumaczeniem *Veni Creator Spiritus*, może mogłaby jeszcze być interpretowana jako znak nadziei na zgodę między protestantami a katolikami<sup>38</sup>, jednak wiele innych niepokojących elementów obrazu nie pozwala na optymistyczną interpretację, tym bardziej, że korespondują one z atmosferą tamtych czasów. Lutnia ma zerwaną strunę, a jej czarny futerał podobny jest chyba do trumny i przypomina, że właśnie takie instrumenty muzyczne pojawiają się w XVII wieku na licznych holenderskich martwych naturach, aby uświadamiać kruchość i marność życia. Dinteville ma broszkę z wyrzeźbioną czaszką<sup>39</sup>, globus ziemski pokazuje Europę do góry nogami<sup>40</sup>, a autorzy książki *Holbein's Ambassadors*<sup>41</sup> dowodzą, że instrumenty astronomiczne z górnej półki zostały niedokładnie lub błędnie namalowane i że nie da się z nich dobrze odczytać

<sup>32</sup> Interpretacje tego przedstawienia z: J. Kristeva, dz. cyt., s. 296.

<sup>33</sup> Większość faktów pochodzi z: J. North, dz. cyt., s. 14-23.

<sup>34</sup> Tamże, s. 23-25.

<sup>35</sup> Siedem sztuk wyzwolonych dostrzega w *Ambasadorach*: S. Greenblatt, *At the table of the Great: More's Self-Fashioning and Self-Cancellation*, [w:] tenże, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London 1980, s. 17.

<sup>36</sup> Stylizowana swoboda była zalecana przez B. Castiglione w *Dworzaninie*.

<sup>37</sup> Interpretacje z: S. Greenblatt, dz. cyt., s. 17-18 i: R. Słodczyk, dz. cyt., s. 43.

<sup>38</sup> S. Greenblatt, dz. cyt., s. 17.

<sup>39</sup> Tamże, s. 18.

<sup>40</sup> R. Słodczyk, dz. cyt., s. 36.

<sup>41</sup> S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Holbein's Ambassadors*, London 1997.

danych. Tłumaczenie Lutra na portrecie dwóch katolików nie może zostać pozytywnie odczytane. Świat wypadł z formy. Nawet podłoga z Opactwa Westminsterskiego, która, wydaje się, jest przedstawiona na obrazie, nie oznacza już harmonii kosmosu, ale miejsce niedawnej koronacji Anny Boleyn<sup>42</sup>.

Jednakże obiektem niepokojącym znacznie bardziej niż te subtelne detale jest, rzecz jasna, anamorficznie ukazana czaszka, umieszczona z przodu kompozycji. Żeby ujrzej ją w normalnych proporcjach, trzeba spojrzeć na nią z ukosa. Anamorfoza – technika perspektywy, która ukazuje obiekt zdeformowany, jeśli się patrzy na niego z normalnej perspektywy, a proporcjonalny, jeśli się spojrzy pod ostrym kątem albo przez odpowiednie lustro – została wymyślona zapewne przez Leonadra da Vinci i zastosowana później w kilku królewskich portretach z lat 1530-tych<sup>43</sup>. To Holbeinowskie użycie perspektywy geometrycznej – techniki tak ważnej dla malarstwa renesansowego – dowodzi umiejętności i znajomości nowych tendencji w sztuce, podczas gdy sama wymyślna i chimeryczna forma reprezentacji czaszki może być także traktowana jako oznaka indywidualizmu, a może i rodzaj zagadki ukrywającej podpis autora, gdyż „Holbein” po niemiecku znaczy dosłownie „pusta kość”<sup>44</sup>.

Jednakże tak wielka czaszka, symbol śmierci i tym samym rodzaj *memento mori*, musiała powstać także z innych powodów. Jedną z interpretacji *Ambasadorów* jest potraktowanie obrazu jako przedstawienia dwóch oddzielnych porządków ontologicznych: życia i śmierci. Kiedy widzi się czaszkę, kiedy nadchodzi śmierć, ziemski świat ulega rozmyciu i zmienia się w nicość. I na odwrót: póki żyjemy, nie możemy doświadczyć i zrozumieć śmierci – jest niedostępna – tak jak i czaszka, zapewne niezauważona przez ambasadorów, rzucająca cień w inną stronę niż pozostałe rzeczy, niewidzialna dla bohaterów. Obraz dość dosłownie

oddaje przejście do stanu śmierci: aby zobaczyć, zrozumieć zdeformowaną część portretu, trzeba przejść kilka kroków i zmienić perspektywę. Jednak wtedy traci się przejrzystą percepcję pozostałych rzeczy – co podważa pewny status świata i podaje w wątpliwość naszą wiarę w realność przedstawień sztuki. Cała wytwórczość ludzka, która otacza nasze ziemskie życie, kontrastuje z obcą i najsztuczniej namalowaną czaszką, która paradoksalnie okazuje się jedynym naturalnym elementem<sup>45</sup>.

Z drugiej jednak strony wydaje się, że istniały sposoby na utracenie świata zewnętrznego już podczas ziemskiego życia, sposoby, by ujrzej pragnienia i konflikty tego świata przez pryzmat śmierci, który sugeruje obraz Holbeina. Średniowieczna medytacja oparta na koncentracji na jednym obiekcie, często czaszce, mogła wywołać podobny efekt uświadomienia sobie marności i pozornej wielkości ziemskich rzeczy. Nowy i dziwny pomysł skupienia wzroku na czaszce może zatem wywodzić się z takich średniowiecznych praktyk i ich wizerunków<sup>46</sup>, np. portretów św. Hieronima medytującego (z czaszką obok niego). Co rozumiałe, takie wizerunki często zawierały także inny kluczowy element medytacji – krucyfiks. Podobnie i *Ambasadorowie*. Mały krucyfiks, półukryty za zieloną zasłoną, umieszczony w tak marginalnym miejscu, przynosi kolejne pytania. Czy jego lokalizację na obrazie powinniśmy łączyć z równie obcą i dziwną pozycją czaszki, czy raczej z całym światem ambasadorów, z którym łączy go zwykła perspektywa przedstawienia? Lub innymi słowy: czy krucyfiks należy do ziemskiego świata i daje mu jedyny sens, poza którym panuje już tylko śmierć<sup>47</sup>? Czy też czaszkę powinno się łączyć z Golgotą, „miejscem czaszki” – i krzyża – a cały obraz traktować jako opozycję dwóch perspektyw: ziemskich spraw i chrześcijańskiego *memento mori*?

<sup>42</sup> O. Bätschmann, P. Griener, dz. cyt., s. 188.

<sup>43</sup> J. North, dz. cyt., s. 125.

<sup>44</sup> E. Panofsky, *Galileusz jako krytyk artystyczny*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 296.

<sup>45</sup> Interpretacja z: S. Greenblatt, dz. cyt., s. 19-21.

<sup>46</sup> Pomysł pochodzi z: S. Greenblatt, dz. cyt., s. 21.

<sup>47</sup> Tak sugeruje R. Słodczyk, dz. cyt., s. 36-37.

Inną interpretację anamorfozy Holbeina daje psychoanaliza. Jacques Lacan zwraca uwagę, że anamorfoza w ogóle, a zwłaszcza anamorfoza z *Ambasadorów* to klucz do zrozumienia jego modelu podmiotowości. Nieczytelna ze zwykłego punktu widzenia forma z przodu obrazu jest rodzajem braku, nieciągłości, i stymuluje poszukiwanie właściwego punktu widzenia i zaspokojenia pragnienia. Pożądanie, które steruje podmiotem i jego spojrzeniem, ma swoje źródło w poczuciu utraty – i tylko w tym braku, w tej szczelinie pojawia się podmiot<sup>48</sup>, wpadający ostatecznie w pułapkę anamorfozy i schwytyany w obrazie<sup>49</sup>. W momencie, gdy zostaje schwytyany, gdy odkrywa, że anamorficzna szczelina coś znaczy, gdy dostrzega czaszkę – przez tę właśnie czaszkę zostaje zanegowany, anihilowany, gdyż oznacza ona jego własną nicość<sup>50</sup>. Podmiot pojawia się tylko w braku, w poczuciu utraty, w nieciągłości anamorfozy, która jest przyczyną i obiektem jego pożądania. Zaspokojenie pragnień nie jest możliwe – rozdarcie i nieciągłość podmiotu są warunkiem jego narodzin i istnienia, a jedyny możliwy koniec pożądania dotarcia do znaczenia to śmierć<sup>51</sup> – nicość czaszki. W szczelinie ujawnia się nasza nieświadomość, wyparte pragnienia – bo anamorfoza jest też znakiem wyparcia tego, co traumatyczne, z porządku symbolicznego<sup>52</sup> – wraz z nią, z pęknięciem może pojawić się podmiot. Lacan zwraca uwagę, że takie schwytywanie obserwatora w obrazie – i automatyczne zanegowanie go – pojawiło się w dziele Holbeina w czasach rodzącej się właśnie w renesansie podmiotowości<sup>53</sup>. Autor

zwraca także uwagę na obecne w obrazie symbole *vanitas* i na powstające w podobnym czasie prace o marności nauk<sup>54</sup> – a wreszcie na oznakę ostatecznej nicości: podmiotu – zawartej w anamorficznej zagadce<sup>55</sup>.

Tak rozumiana anamorfoza oczywiście sygnalizuje też sztuczność obrazu – przeciwnie do innego typu przedstawień – *trompe-l'oeil*, które udają samą rzeczywistość i próbują ją zastąpić, i które były szczególnie popularne w XVI i XVII wieku. Rzecz jasna, wiązało się to także (podobnie jak i popularność anamorfoz) z rozwojem techniki perspektywy, choć w przypadku *trompe-l'oeil* mechanizm działania był odwrotny: to punkt widzenia inny niż założony pozwalał dostrzec sztuczność<sup>56</sup>.

Warto także przypomnieć, że według Kristevej melancholia Holbeina i poczucie utraty sensu widoczne są także w jego angielskich portretach. Jedną z oznak, które pozwalałyby włączyć do tej grupy *Ambasadorów* mogłoby być nagromadzenie przedmiotów na dwóch półkach pomiędzy mężczyznami, które, podobnie jak bogactwo detali z innych jego portretów, zdaje się być rodzajem *horror vacui*, strachu przed pustką, próbą zasłonięcia lęku licznymi przedmiotami. Tylko z jakim rozdarciem wiążą się *Ambasadorowie*?

W przypadku *Martwego Chrystusa* lęk związany jest z identyfikacją z rozdarcie, z największym *hiatusem* chrześcijaństwa – czasem, w którym Bóg jest opuszczony i martwy. Zdaniem J. Northa ten sam moment przedstawiają *Ambasadorowie*. Autor twierdzi,

<sup>48</sup> Te podstawowe cechy lacanowskiej podmiotowości wyjaśnia np.: L. Magnone, *Wprowadzenie do Lacana*, lacan.pl, [online], dostęp: 16.03.2008, <http://www.lacan.pl/spip.php?article12>.

<sup>49</sup> Tak dosłownie pisze o tym Lacan: „the singular object floating in the foreground, which is there to be looked at, in order to catch, I would almost say, to catch in its trap, the observer, that is to say, us.” [w:] J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, tłum. A. Sheridan, red. J. A. Miller, London 1994 s. 92.

<sup>50</sup> Lacan pisze: „we see that magical floating object signifies. It reflects our own nothingness” – J. Lacan, dz. cyt., s. 92.

<sup>51</sup> Zob. L. Magnone, dz. cyt.

<sup>52</sup> L. Magnone, *Traumatyczny realizm*, lacan.pl, [online], dostęp: 16.03.2008, <http://www.lacan.pl/spip.php?article13>.

<sup>53</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 88.

<sup>54</sup> Lacan wymienia np. pracę Corneliusa Agrippy *De vanitate scientiarum* z 1530 r. Zob.: tamże, s. 88.

<sup>55</sup> Tak interpretuje obraz J. Lacan, który od samego początku widzi w nim oznaki marności sztuk i nauk. Później odkryta czaszka ma tylko dodać do tego nicość podmiotu, nas. Jednakże interpretacja S. Zizka tego fragmentu Lacana sugeruje raczej, że pierwsze spojrzenie na obraz daje wrażenie triumfującego renesansu, a to obecność czaszki pokazuje nicość ziemskich dóbr. Takie odczytanie Lacana wydaje się niezgodne z jego tekstem. Zob.: J. Lacan, dz. cyt., s. 92 i: S. Zizek, *Looking Awry. An introduction to Lacan through popular culture*, Cambridge, Massachusetts - London, England 1992, s. 91. W tej książce przedstawia także swoją interpretację lacanowskiej interpretacji *Ambasadorów*, wydaje się ona jednak trochę uproszczona. Zob.: S. Zizek, dz. cyt., s. 10-12, 90-91, 95-96.

<sup>56</sup> Tamże, s. 112.

że instrumenty astronomiczne i aluzje numeryczne zawarte w namalowanych książkach pozwalają wyliczyć dzień i godzinę ukazane na obrazie: Wielki Piątek 1533 roku, czwartą po południu – a więc godzinę po śmierci Chrystusa. North podpira swoją tezę także interpretacją takich detali jak półodkryty krucyfiks (co ma się odnosić do liturgii Wielkiego Piątku) umieszczony w cieniu (co wiąże się z ukazaniem momentu, w którym mrok ogarnął ziemię). Wielu historyków sztuki nie przyjmuje tych argumentów<sup>57</sup>, ale do melancholicznego odczytania prac Holbeina bardzo one pasują i umożliwiają spostrzeżenie dodatkowych więzi łączących dwa chyba najbardziej melancholiczne obrazy artysty. Rzecz jasna, taka interpretacja opiera się w tym wypadku na psychoanalizie. Zygmunta Freud rozumiał melanczolię jako narcystyczną identyfikację podmiotu z utraconym obiektem, jako przymus powtarzania traumy, jako przeciwieństwo pomagającej wyjść z traumy żałoby<sup>58</sup>. Lacan, do prób nieosiągalnego oswojenia traumy, zaliczył ciągle powtarzane działania z porządku *automaton*<sup>59</sup>. Czy taką traumą może być dla niektórych nicość człowieka w obliczu

śmierci Boga? Czy takimi powtórzeniami, nie-możliwymi próbami opisanego traumy rozczarowania światem i utraty sensu są obrazy Holbeina, łącznie z wypartą do innej perspektywy czaszką-Golgotą, do której wzrok ciągle jednak powraca? Chrześcijaństwo opiera się na przezwyciężeniu, usunięciu tego rozdarcia – czy obrazy Holbeina nie stawiają jednak widza w pozycji podmiotu bliższego Lacanowskiej koncepcji? Czy też mają być one prawdziwym sprawdzianem wiary?

Holbeinowskie oryginalne i szokujące obrazy renesansu wydają się tylko częściowo zakorzenione w odkryciach swojej epoki. Paradoksalnie, wiele nowych pomysłów Holbeina mogło mieć źródła w średniowieczu lub w rezydualnych prądach kultury mu współczesnej. Świadomość bogactwa kulturowego swoich czasów, łącznie z tradycjami i nowościami, zdaje się charakteryzować malarza i umożliwiać różnorodność interpretacji i znaczeń przypisywanych jego dziełom. Wydaje się, że można uznać twórczość Holbeina nie tylko za jedną z twarzy północnoeuropejskiego renesansu, ale wręcz za portret epoki.

<sup>57</sup> Zob.: R. Słodczyk, dz. cyt., s. 38 (na podstawie książki J. Northa, dz. cyt., s. 247-360).

<sup>58</sup> Zob.: D. LaCapra, *History and Memory After Auschwitz*, London 1998, s. 44-45.

<sup>59</sup> L. Magnone, *Traumatyczny realizm*, dz. cyt.