

Część III | „Sztuka i historia”

Beata Purc-Stepniak
Uniwersytet Gdański
Muzeum Narodowe w Gdańsku

Znaczenie okazałej figury św. Michała Archanioła w tryptyku *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga

Tryptyk *Sąd Ostateczny* (1467–1473, Muzeum Narodowe w Gdańsku)¹, wiązany z Hansem Memlingiem (ok. 1435–1494), jest fundacją włoską, zamówioną w Brugii². Brak archiwalnego potwierdzenia zlecenia przyczynia się do sporów na temat autorstwa dzieła³. Pochodzący z Nadrenii Memling prowadził wspólnie warsztat z Rogierem van der Weydenem albo był jego uczniem⁴. Po śmierci Weydena w 1464 roku Memling mógł podtrzymywać włoskie kontakty swojego mistrza, przejąć zlecenie na tryptyk i ukończył je. Trudno jednak powiedzieć, czy Weyden pracował osobiście przy tryptyku w pierwszej fazie jego tworzenia⁵. W pracy

nad obrazem wykorzystano rysunki Weydena, jakimi posługiwano się podczas tworzenia ołtarza do Hôtel-Dieu w Beaune dla kancлера Nicolasa Rolina, przy którym głównie pracował Memling⁶. Na podstawie podobieństw herbów za zleceniodawców tryptyku od czasów Aby Warburga (1866–1929) uważa się przedstawiciela banku Medyceuszy w Brugii, Angelo di Jacopo Tani (1415–1492), i jego żonę, Caterinę Tanagli. Inna sugestia na ten temat⁷. Ołtarz miał być przewieziony wraz z innymi dobrami z Brugii do Pizy, a następnie do Florencji z docelowym przeznaczeniem do kościoła św. Bartłomieja w Badia di Fiesole pod Florencją, poświęconego dla udziałowców banku medycejskiego⁸. Była to fundacja Cosimo Medici, Giuliano Medici di Cosimo i Piero de Medici, ale sfinalizowana dopiero przez Lorenzo de Medici⁹. Po ukończeniu tryptyk został skradziony w 1473 roku u wybrzeży angielskich przez kapra gdańskiego Paula Benecke i przetransportowany do Gdańska¹⁰. Ołtarz trafił do

¹ Hans Memling (ok. 1430–1494), *Sąd Ostateczny*, 1467–1473, technika mieszana: tempera, olej, deska, część środkowa: 242 x 180,8 cm, skrzydła: 2 x [242 x 90 cm], MNG/SD/413/M. Przed II wojną światową znajdował się w kościele NMP w Gdańsku, w czasie II wojny światowej ewakuowany, w 1956 rewindykowany z Rosji.

² T. Holger Borchert, *Meesterwerk. Van Eyck tot Rubens in detail*, Tiel 2013, s. 90; J. Scheel, *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategisches Sehen und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014, s. 315–317; *Memling. Rinascimento fiammingo*, ed. T. Holger-Borchert, Milano 2014, s. 80–81, tu literature.

³ I. Szmelter, L. Cartechini, A. Romani, L. Pezzati, *Multi-criterial Studies of the Masterpiece The Last Judgement, Attributed to Hans Memling at the National Museum of Gdańsk* (2010–2013), [w:] *Science and Art. The Painted Surface*, A. Sgamellotti, B. G. Brunetti and C. Milian (red.), RSC, Cambridge: Published by the Royal Society of Chemistry, s. 230–251; [www.rsc.org](http://mng.gda.pl/wp-content/uploads/2014/08/Multicriterial-Studies-of-the-The-Last-Judgement_at-the-NM.pdf) (: http://mng.gda.pl/wp-content/uploads/2014/08/Multicriterial-Studies-of-the-The-Last-Judgement_at-the-NM.pdf [dostęp: 20.09.2015]); B. Ridderbos, M. Faries, *Hans Memling's Last Judgement in Gdańsk. Technical evidence and creative process*, OudHolland 130, 2017, nr 3/4, s. 57–82.

⁴ D. De Vos, *Catalogus Hans Memling*, Bruges 1994; M. Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei in Florenz des Quattrocento*, *Alfter* 1994, s. 47, 139; M. Faries, *The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdańsk*, [w:] *Memling Studies, Atti del Colloquio Internazionale* (Bruges 10–12 November 1994), s. 243–259; M. Rohlmann, *Auftragskunst*, op. cit., s. 139;

⁵ Ridderbos, *Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, [w:] *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530*, red. B. W. Meijer, Firenze 2008, s. 38–65.

⁶ N. Dirani, *Zwischen Brügge und Chieri. Die Stiftungen der Familie Villa für die italienische Heimat*, [w:] *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans Georg-Gadamer*, hrsg. von D. Delarue, L. Sobez, J. Schulz. Heidelberg 2012, s. 455–477; D. De Vos, *Catalogus Hans Memling*, op. cit.; L. Campbell, *Van der Weyden*, London 2004; T. Holger Borchert, *Hans Memling Portraits*, Stuttgart 2005, s. 50–51.

⁸ G. Lane, *Memling and the workshop of Verocchio*, [w:] *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle*, Leuven 2009, s. 243–250; T. H. Borchert (red.) 2014, op. cit. s. 80–89.

⁶ B. G. Lane, *Memling*, op. cit. s. 628; A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, Warszawa 2012; A. Nowakowski, *Sąd Ostateczny*, Kraków 2016.

⁷ B. Purc-Stepniak, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga – między uczoną teologią a pobożną filozofią. Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV–XVI wieku*, Kraków 2012, t. 2, s. 413–434; B. Purc-Stepniak, *Portraits on Hans Memling's Last Judgement, or how Prudence and Fame were portrayed. A contribution to the research on the history of the portrait and its commemorative role in 15th century European art*, *Brvkenhthl Acta Mvsei*, XII. 2, Sibiu / Hermannstadt 2017, s. 355–401.

⁸ K. B. McFarlane, *Hans Memling*, ed. E. Wind, G. L. Harriss, Oxford 1971, s. 25, 45; M. Rohlmann, *Im Sturm der Wogen und Geschäfte. Die Florentiner Auftraggeber von Hans Memlings Danziger „Weltgericht“*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 6 July 1991. P. Nuttall, *Memling's Last Judgment, Angelo Tani and the Florentine Colony at Bruges*, [w:] *Polish and English Responses to Frech Art and Architecture*, a cura di F. Ames-Lewis, London, s. 155–165.

⁹ J. Paoletti, „...ha fatto Piero con volunta del paote”. *Piero de' Medici and corporate commissions of Art*, [w:] *Piero de' Medici „il Gottosco” (1416–1469). Kunst im Dinst der Mediceer*, ed. A. Beyer, B. Boucher, Berlin 1993, s. 222–224.

¹⁰ B. G. Lane, *The Patron and the Pirate. The Mystery of Memling's Gdańsk „Last Judgment”*, *The Art Bulletin*, 73, 1991, s. 623–640; B. Możejko, „Peter von Danzig”, *Dzieje wielkiej karaweli 1462–1475*, Gdańsk 2011; eadem, *Burzliwe dzieje wielkiej karaweli „Peter von Danzig” z Sądem Ostatecznym*, Gdańsk 2018, s. 101–130.

kościół NMP, jego losy były burzliwe, a po 1956 roku znalazł się w Muzeum Narodowym w Gdańsku (MNG)¹¹. Niestety, w ten sposób został pozbawiony swojej pierwotnej funkcji.

Zamknięty tryptyk przedstawia Marię z Dzieciątkiem i fundatora oraz św. Michała i fundatorkę. Otwarty Tryptyk *Sąd Ostateczny* ukazuje scenę osądu duszy ludzkiej przez św. Michała, która dokonuje się w obecności Chrystusa Zbawiciela, dwunastu apostołów, Maryi i św. Jana Chrzciciela. Sąd partykularny nad duszą został przedstawiony na tle sądu powszechnego. W geometrycznej kompozycji tryptyku uderza systemowość i silne wyodrębnienie prawej i lewej strony oraz rozdział na górę i dół. W tych podziałach odgrywają rolę dwie postaci: Chrystus zasiadający na tarczy na złotym tle i św. Michał Archanioł. Geometryczne rozrysowanie ołtarza zauważył już Drost¹² Dla piszącej ten artykuł badanie strukturalne ołtarza jest podstawą do zrozumienia zastosowanego w nim przekazu wizualnego. Musiał być istotny, gdyż pracowano nad zmianami warstwy rysunkowej obrazu przed wprowadzeniem koloru. Analiza technologiczna potwierdza przekształcenia w atrybutach, ułożeniu i rozmieszczeniu postaci, co w konsekwencji wpłynęło na ikonografię¹³. Na podstawie materiału fotograficznego widoczne jest, że dopiero w drugiej fazie konstruowania tryptyku doprowadzono do silnej centralizacji kompozycji opartej na osi symetrii, wytyczonej ogromną figurą św. Michała, którą obejmuje koło tarczy, wzmacnione promieniście drugim wielkim okręgiem, wyznaczonym przez układ postaci ludzkich w dolnej partii ołtarza. Ten rytm kołowy zamyka w górnej części

ołtarza okrąg uzyskany przez 12 Apostołów zgromadzonych wokoło Chrystusa i trzy inne okręgi widoczne na złotym tle. Dodatkowo na całości otwartego ołtarza poprowadzić można zarys łuku wstępującego i zstępującego. Tak jakby chodziło w tryptyku o idee centrum świata, uwidocznienie różnic między jego rejonami i wzmacnienie postacią św. Michała osi, wokoło której dają się wyodrębnić zachodzące na siebie trzy okręgi wertykalne i trzy okręgi horyzontalnie (il. 1a). Ich geometryczny układ pionowy (il. 2b) wyobraża powiązane ze sobą rejony wszechświata, drugi jest symbolem więzi między ludźmi i Bogiem. Podstawą geometrycznego modelu, jaki zastosowano w tryptyku, był zatem trójkąt pitagorejski i jego powtórzenia na zasadzie rotacji. Takiego schematu, który dawał się łatwo przekształcać na zasadzie kwadratury, używano w średniowieczu do budowania diagramów wyrażających doskonałość świata w wymiarze biologicznym i duchowym, łącząc w nim człowieka i Boga (mikro- i makrokosmos)¹⁴ jako odbicie kosmosu na wzór np. *Diagramu Byrhtferth*, XI–XII wieku¹⁵, czy koncentrycznych diagramów w *Libri etymologiarum* Lzydora z Sewilli (600–636)¹⁶. Układ wertykalny rejonów wszechświata, widoczny w kompozycji ołtarza, daje się porównać z ilustracjami *figura paradigmata* (il. 3a, 3b) i *curriculum universonum* (il. 2b) do dzieła *De coniecturis* (O przypuszczeniu, ok. 1442 r.) Mikołaja z Kuzy¹⁷, a podstawą kompozycji ołtarza jest diagram *De sigilo eternitatis* Heymericusa de Campo (1395–1460) przygotowany w 1433 roku z myślą o Soborze w Bazylei (il. 1b). Powstał na prośbę Mikołaja z Kuzy, by pokazać wielość wszechświata, Trójcę świętą, duszę w łączności z rejonami natury oraz wiedzę i rozpoznanie, oparte na logice, jak dostać się do poznania prawdy Bożej także przez sztuki wyzwolone¹⁸. Wykres obrazuje, że zmysłowy świat doświadczeń nie prowadzi ludzi do mądrości Boga. Aby tego dokonać, człowiek musiałby przekroczyć granice poznania. Jedyną drogą jest wspinanie się etapami w doskonaleniu duchowym ku mądrości Bożej przez wiarę, sztuki wyzwolone i logikę¹⁹. Była to

¹¹ M. Walicki, *Hans Memling. Sąd Ostateczny*, ed. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 8.; E. Remus, *Die Hanse und das Kontor zu Brügge*, „Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins”, 30 (1892), s. s. 35; W. Drost, *Das Jungste Gericht*, Wiedeń 1941, s. 9. Por. C. Weinrich, *Weinreich's Danziger Chronik. Ein Beitrag zur Geschichte Danzig, der Lande Preussen und Polen, des Hansabundes und der nordischen Reiche*, herausgegeben und erläutert von Theodor Hirsch Berlin 1855, s. X, XII–XIII, XXII, 13–14; 92–122; P. Trzeciak, *Hans Memling*, Warszawa 1981, s. 25.

¹² W. Drost, *Das Jungste Gericht*, op. cit.

¹³ J. Białostocki, „Sąd Ostateczny” *Hansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, „Rocznik Historii Sztuki”, 8, 1970, s. 7–45; J. Białostocki, *Memling et Angelo Tani: Le portrait du Musée des Offices no 1102*, [w:] *Miscellanea Josef Duverger*, Gent 1968, s. 102–109; M. Faries, *The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdansk*, [w:] *Memling Studies, Atti del Colloquio Internazionale* (Bruges 10–12 November 1994), ed. H. Verougstraete, R. Van Schoute, M. Smeyers, A. Dubois, U. Peeters, Leuven 1997, s. 246–247; J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, *Tryptyk Sąd Ostateczny Hansa Memlinga z Muzeum Narodowego w Gdańsku*. Technologia i technika malarska, Toruń 2005, s. 19. Do postawienia tezy wykorzystano materiał konserwatorsko-technologiczny z archiwum Pracowni Konserwatorskiej MNG: 2005 Flik / Olszewska, 2010 ASP, 2012 CHARISMA, 2013 MOLAB, 2015 ASP Kraków, w tym dokumentacja z 08. 2010 r. Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji Restauracji Dzieł Sztuki (Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie) oraz z Pracowni Konserwacji Muzeum Narodowego w Krakowie; I. Szmelter, *Wyniki wielokryterialnych badań Sądu Ostatecznego z Muzeum Narodowego w Gdańsku*. Nowe odczytanie tryptyku jako dzieła van der Weydena i Hansa Memlinga, „Muzealnictwo”, 2014, 55, s. 37–59

¹⁴ *Macrocosmo, microcosmo. Scrivere e pensare il mondo nel Cinquecento tra Italia e Francia*, a cura di Rosanna G. Camos, Firenze 2004, s. 24.

¹⁵ J. A. Burrow, *The Ages of Man*, Oxford: Publisher Description, Oxford 1986, s. 17–19; il. 1, 2 s. 20.

¹⁶ A. Gormans, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Achen 1999, s. 66.

¹⁷ Mikołaj z Kuzy, *De coniecturis*, ok. 1440; Ilustracje w *De Coniecturis*, 32–59; Reiss 2012, il. 13, 34, <http://aphin.de/data/reiss-mathematik-technik-2012.pdf>, [dostęp: 4.04.2019].

¹⁸ L. Geis, *Das Siegel der Ewigkeit als Universalsymbol, Diagrammatik bei Heymericus de Campo (1395–1460)*, [w:] *Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften*, red. D. Groß, S. Westermann, Kassel 2007, s. 131–147.

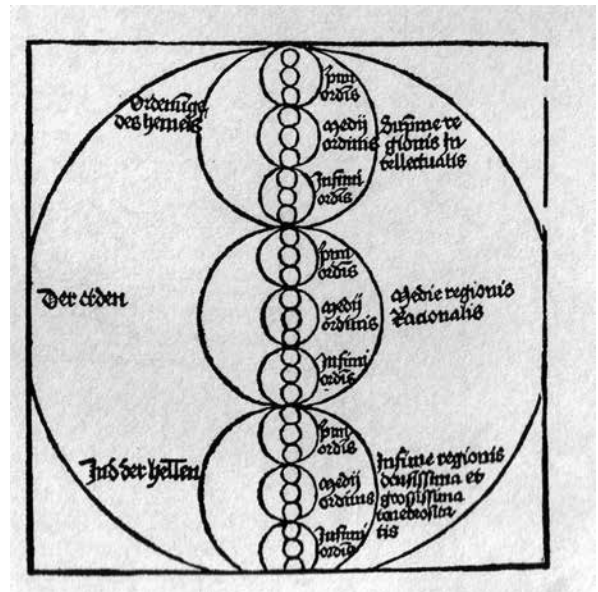
¹⁹ Inspirowano się traktatami Kuzańczyka [por.: il. z *De Coniecturis*, ok. 1442, k. 32–59; *De coniecturis, O przypuszczeniach*, ok. 1442; *De non aliud*, 1461–1462; *De*



1a. *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga z diagramem *De sigilo eternitatis* Heymericusa de Campo



1b. Diagram *De sigilo eternitatis* Heymericusa de Campo wg: L. Geis, *Das Siegel der Ewigkeit als Universalsymbol, Diagrammatik bei Heymericus de Campo (1395–1460)*, [w:] *Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften*, red. D. Groß, S. Westermann, Kassel 2007, s. 131–147



2a. *Circulus universorum*, drzeworyt niemiecki z 1490



2b. *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga z trójkątowym diagramem zależności uniwersum



3a. *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga, *Figura paradigmata*

próba tłumaczenia problematyki teologicznej przez geometrię i jej związek ze sprawiedliwością. Matematyka służyła do filozoficznych rozpoznania świata. W ołtarzu chciano dokonać wizualizacji idei (relacji dwu odbijających się w sobie światów – niebiańskiego i ludzkiego), która narodziła się podczas Soboru w Bazylei przeniesionego z inicjatywy Cosimo de Medici w 1438 roku do Florencji. Myśl tę propagował uczestnik soboru Mikołaj z Kuzy (w teorii jedności opozycji), zwolennik unii z Kościołem Wschodnim i przyjaciel m.in. Toscanelliego, Albertiego. Środowisko florenckich humanistów zainteresowało się tą tezą.

Umieszczenie powyższego schematu w ołtarzu wskazuje, że nie była to inwencja Memlinga, ale zapotrzebowanie fundatora. Pomysł został oparty na stosowanych w ówczesnych traktatach naukowych prezentacjach tzw. drzewa wiedzy²⁰. Intelktualny system porządkowania dotyczył wiedzy praktycznej w odniesieniu do sztuk wyzwolonych i mechanicznych, a dla łatwiejszego rozumienia przekazywanych treści był przedstawiany w obrazach jako *ad/in artem reducere/redigere*, czyli redukcji w sztuce i służył do demonstracji wiedzy w posługiwaniu się skojarzeniami. System wzmacniano postaciami osób świętych lub alegorycznymi, które odgrywały tę samą rolę, co w retoryce *topoi*, czyli „miejsca pamięci” *loci*. Zasady sztucznej pamięci stosowano zwłaszcza w ikonografii Sądów Ostatecznych i w alegorezie religijnej, teologicznej²¹. Dawało to sposobność komentowania treści zawartych w obrazach. Można je było rozwijać w zależności od posiadanej wiedzy²². Poparciem

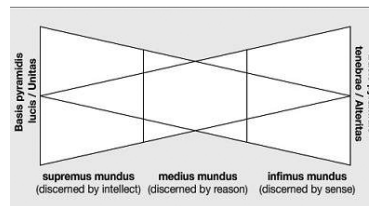
ventionem sapientiae, 1462–1463; *De apice theoriae* 1464; *Dialogus de ludo globi* (1463) jak przejście od matematyki do metafizyki (kwadratura koła) [*Dialogus de circuli quadratura*, 1457], T. Müller 2010, s. 47–73; Reiss 2012, il. 13, 34].

²⁰ Por. P. Dubourg Glatigny, *Reduction into art and the visualization of Knodlegle*, [w:] V. Didelon, P. Dubourg Glatigny, *Voir l'architecture – Contribution du design à la Construction des savoirs*, Paris 2015, vol. 1, s. 119–135; P. Dubourg Glatigny, *La réduction en art, un phénomène culturel*, [w:] *Réduire en art La technologie de la Renaissance aux lumières*, Paris 2008, s. 59–94.

²¹ F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 99–105; *Ars Memorativa, Seelenmaschinen, Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken des 14.–17. Jahrhunderts*, Hrsg. J. J. Berns, Wien 1997; System zapamiętywania przez miejsca pamięciowe (*loci*), np. piekło-niebo, cnoty-wady w obrazie, aby ćwiczyć pamięć (*ars memoranda*). Zalecano np. oglądanie obrazów sądu ostatecznego jako pobożne ćwiczenie, by uniknąć występów prowadzących do piekła. *Imagines agentes* – obrazy wywołujące z pamięci określone tematy, pojęcia i postaci. Zasady w: (Cyceron, *De oratore*; Kwintylijan, *Institutio oratoria*; *Rethorica ad Herenium*); S. E. Diebel, *The structure of memory in Italian Renaissance Art*,

²² The State University of New Jersey, Diss., 2005; J. Keller, *Etyka katolicka*, Warszawa 1957; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 2000; W. E. Engel, *Mnemonic emblems in the humanist discourses of knowledge*, [w:] *Aspects of Renaissance and Baroque symbol theory 1500–1700*, ed. by Peter M. Daly and John Manning New York 1999, s. 125–142.

²³ D. Dombrowski, *Die Religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als philosphia*, *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*,



3b. *Figura Paradigmata* obrazująca jedność i wielość świata złożoną z przeciwieństw na podstawie tekstu Mikołaja z Kuzy do *De coniecturis*, ok. 1440, Mikołaj z Kuzy, *Mutmaßungen*, wyd. Hamburg 1988, według Roob 2006, s. 236

tej tezy jest artykuł Krassowskiego, który sygnalizował w tryptyku Memlinga wykres *linea crepusculina* i horoskop²³.

Zmiany w kompozycji rysunkowej ołtarza zauważyli już w latach 60. XX wieku Białostocki i Kwiatkowski, ale ich przyczyny upatrywali w poszukiwaniu formy przez malarza²⁴. Do 2015 roku wykonano szereg fotografii technologicznych ołtarza w UV, IR, RTG, ograniczając się do ich interpretacji formalnych, związanych z warsztatem²⁵, bez wnikania w rodzaj dokonanych przekształceń kompozycyjnych i ich wpływu na wyraz ideowy dzieła. Ciekawe uwagi wnieśli Józef Flik i Justyna Olszewska-Świetlik²⁶. Zwróćmy uwagę, że modyfikacje rysunkowe wprowadziły do ołtarza włoskie motywy. Ten problem nie był brany pod uwagę w badaniach²⁷. Wskażmy tu na figurę niewiasty zakrytej białą tkaniną na łące w środkowej kwaterze ołtarza²⁸. Tak przedstawiano Wenus w towarzystwie Marsa lub Hermesa na włoskich cassone i *spalliere* XV wieku i w ikonografii *spozalizio*²⁹.

Max-Planck-Institut, herausgegeben von Alessandro Nova i Gerhard Wolf, t. 8, Berlin-München 2010, s. 34; A. Gormans, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Achen 1999.

²³ W. Krassowski, *O kilku kompozycjach opartych na odwzorowaniu podziałów sfery niebieskiej*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 381–395, il. 8.

²⁴ J. Białostocki, „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga, op. cit.

²⁵ I. Szmelter, *Wyniki*, op. cit.; B. Ridderbos, M. Faries, *Hans Memling's Last Judgement*, op. cit.

²⁶ J. Flik, J. Olszewska-Świetlik Justyna, *Tryptyk Sąd Ostateczny*, op. cit.

²⁷ Jedynie Białostocki wspominał o podobieństwie instrumentacji anielskich chórow do *Cantorii* Luca della Robia (Museo dell'Opera del Duomo, Florencja): J. Białostocki, „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga, op. cit., s. 44.

²⁸ Jest to swobodna parafraza antycznej rzeźby *venus pudica*. Por. Sarkofag Marsa i Rhea Silvia (Palazzo Mattei, Rzym II–III w.). O zainteresowaniu tym sarkofagiem świadczą rysunki wykonane przez Warsztat Pisanello (1431–1432, Biblioteca, Ambroziana, Mediolan). Rzymska kopia rzeźby *Venus Felix*, znajdowała się w XV w. w Watykanie. Ten typ był w kolekcji de Medici: L. Freedman *The Vatican Museums. Sillabe. Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011, s. 36–53, il. 5, 6.

²⁹ A. B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany*, Pennsylvania 1994; H. Nützmann, *Alltag und Feste. Florentinische Cassone – und Spallieramalerei aus der Zeit Botticellis*, Berlin 2000, s. 33; *Art and Love in Renaissance Italy Metropolitan Museum of Art*, New York, Ed. by A. Bayer, New Haven 2008; J. Miziołek, *Historia Psyche i Primavera*

Natomiast św. Michał ubrany i w zbroję³⁰, i w płaszcz wskazuje na inspirację sztuką bizantyjską, jego pancerz upodobniono do wypukłego lustra odbijającego miejsce, w którym odbywa się sąd. Podwójny rodzaj ubioru i pawie skrzydła nie wystąpiły w innych niderlandzkich ołtarzach.

Jaką rolę odgrywa św. Michał Archanioł oprócz tego, że reprezentuje *psychostasis* (ważenie dusz), i dlaczego jego ogromnej postaci w kompozycyjnym schemacie wyznaczającej oś ołtarza odpowiada równie duża postać Chrystusa? Czemu służą dwa lustrzane widoki pokazane w obrazie (złota kula i pancerz zbroi). Na rolę św. Michała jako Hermesa Psychopomposa w *Sądzie ostatecznym* Memlinga wskazał Dobrzeński³¹, podkreślając, że jego głębia koncepcji przewyższa nawet *Sąd Ostateczny* Rogiera van der Weydena z Beaune. Dlatego warto pod tym kątem rozważyć ikonografię tryptyku. Zauważmy, że w obrazie Memlinga zbawieni przywdziewają białe szaty symbolizujące czystość duchową i nową egzystencję duszy³². W osobie św. Piotra, także ponadnaturalnej na skrzydle „rajskim”, ukazano związek między *regnum a ecclesia*, symbolizowany władzą kluczy poznania. Wspinające się ku bramie raj u postaci o portretowych twarzach uczonych florenckich i bizantyjskich symbolizują poszukujących mądrości³³, a sama wieża oznacza *turiis sapientiae* (wieżę mądrości)³⁴. Wspinaczka duchowa wznwyż była odmianą gnostyckiego mitu o wchodzeniu duszy po kryształowych schodach na górę świata, gdzie przebywają zbawieni³⁵. W tej drodze duszy do zaświatów towarzyszył jako opiekun św. Michał. W XV wieku na jego kult wpływ miały wierzenia żydowskie zawarte

w literaturze talmudycznej. Dobrzeński postrzega w figurze św. Michała w tryptyku motywy znane z dzieł kabalistyki żydowskiej komentującej Pięcioksiąg Mojżesza żydowskiej eschatologii Sohar³⁶. Sohar objaśnia też znaczenie niewinności – białej szaty podawanej przez anioła jako szaty nieśmiertelności światła boskiego, w której odbywa się kontemplowanie odwiecznej mądrości³⁷ oraz wypraszanie przez Św. Michała dla duszy sprawiedliwego wejścia przez bramę rajską. Przy bramie, w wizjach opartych na Księdze Prawa, opisywani byli Św. Michał i Gabriel³⁸. W tryptyku Memling zaszygnował zatem zbawienie ludzi określanych siłą duchową *spirituals*, a nie dostojników świeckich. Tym bardziej, że w tradycji egipskiej i greckiej włączonej do ikonografii chrześcijańskiej św. Michał jako Psychopom jest symbolem przeznaczenia, sprawiedliwości i mądrości³⁹. To świadczy, że omawiany tryptyk nie przedstawia typowych motywów dla eschatologii średniowiecznych sądów ostatecznych. Ikonografia ołtarza została wzbogacona o humanistyczne treści, dostosowane do nowych potrzeb duchowych włoskiego zleceńodawcy. Wygląda na to, że prace nad ołtarzem już trwały, gdy przyszła decyzja o zmianie koncepcji. Warto zatem dokonać analizy figury św. Michała tym bardziej, że został dodatkowo obdarzony atrybutami *speculum* (lustro), gdyż jego zbroja reflektuje obrazy odbite, a był to motyw *speculum in aenigmata* w myśl ewangelii Św. Pawła (Kor 13,12)⁴⁰. Jest to główny tekst biblijny, na którym opierano spekulacje, dotyczące możliwości poznania Boga przez człowieka, rozważane też przez Mikołaja z Kuzy związane z metaforą lustra (*Sicut speculum*)⁴¹. W tym kontekście przeznaczenie ołtarza do kościoła San Bartolomeo w Badia di Fiesole może wiele wyjaśnić.

Sandra Botticellego. O obrazach z kolekcji Karola Lanckorońskiego w Galerii Berlińskiej i zbiorach Abegg Stiftung, Rocznik Historii Sztuki, 28, 2013, s. 48–80.

³⁰ Z. Żygulski jun., Średniowieczna zbroja szyderca, [w:] Sztuka i Ideologia, 15, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 593; M. Michalak, Czy Michał Archanioł nosi włoską zbroję płytową? Analiza bronioznawcza „Sądu Ostatecznego” Hansa Memlinga, Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, 16, 2017, s. 5–22.

³¹ T. Dobrzeński, „Haec Porta Domini: Iusti Interabunt in eam”. Przyczynek do ikonografii „Sądu Ostatecznego” Hansa Memlinga, [w:] Ars Auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicta, Warszawa 1981, s. 187–192.

³² Księga powtórzonego prawa IV, 1; Iz 2; Marek XI, 10 oraz Apok. XXII, 14 XXVI; Ps. XV; Ps. CXVIII.

³³ B. Purc-Stępnik, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga – między uczoną teologią a pobożną filozofią. Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV–XVI wieku*, vol. 1–2, Kraków 2012; eadem, *Portraits on Hans Memling's Last Judgement, or how Prudence and Fame were portrayed. A contribution to the research on the history of the portrait and its commemorative role in 15th century European art*, Brvkenhthl Acta Mvsei, XII, 2, Sibiu, 2017, s. 355–401.

³⁴ Eadem, *Brama Raju w tryptyku „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga*, [w:] *Fides ex visu III. U drzwi Twoich*, ed. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, s. 121–150.

³⁵ W. Bousset, *Die Himmelsreise der Seele*, Archiv für Religionswissenschaft, 4, 1901, s. 136–169.

³⁶ T. Dobrzeński, op. cit., s. 188, przyp. 21; s. 191 i przyp. 22 i 24.

³⁷ O białych szatach wspomina XXV Oda Salomona, patrz przyp. 29.

³⁸ T. Dobrzeński, „Haec Porta Domini...”, s. 189–190 oraz przyp. 24–28 s. 191.

³⁹ L. J. Yarza, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona 1987, s. 124–127. Por. L. Rodríguez Peinado, „Torcello. Aproximación iconográfica al mosaico del Juicio Final”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6, 1993, 11 [dostęp: 30.12.2019]: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1126.htm>.

⁴⁰ F. Van Fleteren, «Per Speculum et in Aenigmatibus: 1 Corinthians 13:12 in Augustine and Anselm [dostęp: 9.01.2020]: <https://books.fbku.eu/media/publicazioni/allegati/Fleteren.pdf>

⁴¹ Mikołaj z Kuzy przypisywał umysłowi (*mens*) podwójne znaczenie: 1. Nieskończony umysł Boży; 2. Obraz tego umysłu odbity w człowieku czyli dusza. Każdy człowiek nosi w sobie *imago Dei*. Relację duszy (umysłu) i ciała Kuzańczyk widział w porównaniu do odbicia lustrzanego. To, co zmysłowe, przybliżyło to, co intelektualne. Tę platońsko-biblijną metaforę wzbogacił Mikołaj z Kuzy pojęciami (zbieżność przeciwieństw, zwinięcie i rozwinięcie, *non-aliquid*), wyrażającymi różność Boga i stworzenia oraz istnienie stworzenia w Bogu (*De non aliquid IO Nie-Innym*, ok. 1461). Kuzańczyk twierdził, że Boga trzeba pojmować niepojęciowo (mystycznie), w akcie uczonej niewiedzy: *docta ignorantia*. Wizja ta jest wizją intelektualną (choć nie rozumową) i jako taka jest kontemplacją. B. Grondkowska, *Znaki i symbole. Filozofia w kazaniach Mikołaja z Kuzy*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2018, s. 84–103.

Romański kościół był przebudowany sumptem Medyceuszy i przeznaczony dla kontrahentów banku medycejskiego, a przylegający do kościoła klasztor miał być miejscem pracy naukowej uczonych⁴². Tu planowano przenieść bibliotekę medycejską z klasztoru San Marco we Florencji. Sądzę, że pytania o rolę św. Michała w ołtarzu są kluczowe dla zrozumienia przeznaczenia zabytku.

Klemens Aleksandryjski pisał o św. Michałe jako o opiece zmarłych, jego postać wyrosła z tradycji pogańskiej jako obrońcy i towarzysza dusz (Hebr. 1,14)⁴³. Ta ikonografia nawiązywała do wyobrażeń Hermesa we wczesnochrześcijańskich wierszach, żywotach świętych, uczonych tekstach i literaturze dworskiej⁴⁴. O złych mocach czyhających na dusze pisał w liście do Efezu św. Paweł, a wspomniano o nich też w tekstach apokryficznych⁴⁵. Podróż z duszą była porównywana do podróży Chrystusa jako dobrego pasterza i oznaczała opiekę i miłość według słów „Ja jestem dobrym pasterzem” (J 10,11). Uwypuklany w ikonografii XV wieku związek Hermesa ze św. Michałem omówił Prummer⁴⁶. Był on widoczny w sztuce Florencji, w której podnoszono motyw duszy miłującej i podróżującej do Boga jako *sophia* (mądrość), którą opiekuje się Hermes na tle zmartwychwstania. Znajdowane w Italii zabytki epigraficzne, numizmatyczne i rzeźby pozwalały przez uskrzydlenie Merkurego widzieć w nim podobieństwo do anioła⁴⁷. Dlatego też wcześniejsze przedstawienia Hermesa wyglądają tak, jakby był on aniołem z fletem, kaduceuszem i kogutem (il. 4a)⁴⁸. Filologiczne odkrycia z zakresu literatury antycznej wpłynęły także na personifikowaną przez Hermesa Anioła/św. Michała ideę mądrości starożytnej dostępnej człowiekowi tu na ziemi w powiązaniu z *Sapientia*



4a. Hermes i Argus, *Ovide moralise*, Ms, fr.176, koniec XIV w. Bibliotheque Publique, Uniwersytet Genewa według: J. Miziołek, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection*, Roma 2018, s. 168, il. 142a

Dei widzianej w figurze Hermesa Trismeginestosa jako starożytnej nauki teologicznej, zwłaszcza po przetłumaczeniu w 1463 roku przez Ficina *Primandera*⁴⁹. W tym kontekście występuje zwykle kamienny postument symbolizujący hermę Terminusa⁵⁰. Tak też jest w tryptyku *Sąd Ostateczny* Memlinga, gdzie św. Michał stoi na rozdrożu czasu, życia i śmierci, występując w charakterze napomnienia *Hic terminus Haret* (Tu kres zatrzymuje). To miejsce w średniowieczym iluminatorstwie przypadało Mądrości⁵¹.

Geneza przedstawień św. Michała tkwi w europejskiej tradycji kultury rycerskiej (zbroja) i dziedzictwa bizantyjskiego (dalmatyka,

⁴² Ostatnio podkreślono udział Albertiego w pracach nad przebudową kościoła w Badia i inspirację traktatem o architekturze Filarete: *The Badia Fiesolana: Augustinian and Academic Locus Amoenus in the Florentine Hills*, ed. A. Dressen, K. Pietschmann, Zürich 2016, s. 69–92; 93–116.

⁴³ M. Prummer, *Quatuor novissima, Die Ikonographie der Vier letzten Dinge*, Berlin 2019, s. 111–115.

⁴⁴ Np. Dobry Pasterz, rzeźba, ok. 300, Muzea Watykańskie, Malarstwo katakumb i sarkofagi wczesnochrześcijańskie. W starożytnej Grecji znano Hermesa jako: *kriophoros*, a w literaturze rzymskiej opisywano jako pojęcie bliskie ideałowi *philanthropia/humanista* (Wergiliusz). W znaczeniu: harmonia, bezpieczeństwo, marzenie o idealnym stanie świata i oczekiwanie na życie po śmierci zob. W. Nadobnik, *Ego sum Pastor Bonus. Symbol Dobrego Pasterza we wczesnym chrześcijaństwie*, [w:] *Flora i fauna w świecie starożytnym*, Poznań 2014.

⁴⁵ Apokryf Pasterz, poł. II w. n.e., którego autorem był Hermas.

⁴⁶ M. Prummer, *Quatuor novissima*, op. cit., s. 116.

⁴⁷ *Antiken aemulatio und imitatio als historisches und rechtliches Argument*: H. Baron, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem in Renaissance Scholarship*, [w:] *Journal of the History of Ideas* 20, 1959, s. 3–22; *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1966, s. 295.

⁴⁸ J. Miziołek, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection*, Roma 2018, s. 168.

⁴⁹ Por. *Mercurii Trismegisti Pimander* [...] (Omnia Latine, opera Marsilii Ficini.) Venedig, in aedibus Aldi (Manutii) et Andreae soceri, 1516, I wyd. 1497; Por. A. Sowińska, *Hermetica średniowiecza i renesansu. Studium z historii myśli europejskiej*, Katowice 2018, s. 100.

⁵⁰ J. Guillaume, *Hic terminus haeret. Du Terme d'Erasmus à la devise de Claude Gouffier; la fortune d'un emblème à la Renaissance*, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 44, (1981), s. 186–192.

⁵¹ Np. Mądrość, karta z Mszału z Hildesheim, ok. 1160, zbiory prywatne, dawniej Schloss Stammheim, fol. 11, według L. Kalinowski, *Salomon i Mądrość. Uwagi o ikonografii stworzenia świata*, [w:] *Antiquitates Judaicae* Józefa Flawiusza w Musée Condé w Chantilly, *Foliae Historiae Artium*, t. 5–6, s. 48.

tunika, strój dworski)⁵². Św. Michał był porównywany z innymi świętymi rycerzami m.in. św. Jerzym, Grzegorzem, Eustachym. Porównania takie czynił już św. Augustyn. Na przedstawienie Św. Michała w zbroi jako *miles Christi* w tryptyku Memlinga wskazała Schaller⁵³. Jednak na pokazanie go z krzyżem procesyjnym podobnym do lancy mogła wpłynąć żywa w Italii i w Bizancjum tradycja przedstawień św. Merkuriusza z Cezarei i opisy jego historii, w której wspomniano kontakty Merkuriusza ze św. Michałem Archaniołem. O tym, że św. Michał w tryptyku Memlinga ma cechy Hermesa/Merkurego świadczy nie tylko postument, ale takie atrybuty, jak: trzymanie wagi, skrzydła pawie (aluzja nie tylko do zmartwychwstania, także do czujnego wzroku, szybkości), płaszcz i kaduceusz, oznaczający rozwagę i zachowanie właściwej miary, co w kontekście duszy odnosiło się do jej części rozumnej powodującej roztropność. Zarys kaduceusza tworzą postacie otaczające św. Michała, przedstawione w formie zarysu spirali: prawo- i lewoskrętnej (il. 4b). Występująca tu dyfuzja rozumienia św. Michała jako dzielności i doskonałości chrześcijańskiej w pokonywaniu zła, stosowana w etosie mieszczańskim⁵⁴, została nałożona na symbolikę obrazową Hermesa Psychopomosa i Merkurego – bóstwo planetarne w wizerunkach *Dzieci Planet*. Było to możliwe w sztuce włoskiej, ponieważ do postaci świętych również dopasowywano bóstwa planetarne⁵⁵. Jego wyobrażenia starano się odnosić do rzeźby starożytnej i do filologicznej tradycji Merkurego⁵⁶ oraz Marsa, tłumaczonej chrześcijańsko jako *miles Christi*. Dodatkowo zyskiwały one nowe treści w ikonografii mariażu⁵⁷, polityki, uczoneści, w powiązaniu z ikonografią Herkulesa⁵⁸.

Od XII wieku w ikonografii florenckiej łączono św. Michała z Merkurym dzierżącym kaduceusz i sakwę, patronem kupców, ludzi wolnych zawodów i uczonych (np. Maso Finiguera, *Dzieci planety Merkury*, ok. 1470). Jako anioła Mądrości Bożej podkreślano jego oddziaływanie na ludzi szczególnych – *viros literato*. Wszystko za sprawą doszukiwania się związków medycyny, astrologii i wpływu planet na ludzi uczonych, obdarzonych pamięcią, zdolnych do analiz, zajmujących się badaniem natury, roztropnych, wśród nich byli też kupcy, lichwiarze. Merkurego uważano za pisarza i boga mądrości⁵⁹. Nawiązaniem również do ikonografii Dzieci Planet w ołtarzu Memlinga jest pogrupowanie mężczyzn i kobiet w pary, co przypomina ikonografię *Dzieci Planety Venus*, czyli pod kuratelą miłości – tu miłości Boga i ludzi – jako węzła miłości (*nodus Hercules*). W tryptyku Memlinga Maria z Dzieciątkiem na zamkniętych drzwiach tryptyku symbolizuje *Venus magna*, kompleksowy aspekt miłości. Venus przedstawiano z gołębkiem jako atrybutem⁶⁰, a walczący ze złem św. Michał w zbroi to Merkury – Mars (por. Merkury nieopodal Venus z gołębiami na ilustracji w kodeksie ze zbiorów Biblioteki Watykańskiej⁶¹. Takie znaczenie odnosi się do stosowanej w XV wieku we Florencji symboliki mariażu.

Zatem uzasadniona jest obecność również na pierwszym planie otwartego tryptyku niewiasty zakrytej tkaniną, odwróconej w kierunku św. Michała. Jako jedyna ma upięte włosy i jest półnaga, co symbolizuje skromność *Humilitas*. Jej umieszczenie przy św. Michale, przypomina liczne w sztuce włoskiej przedstawienia Venus na łące jako *virtus* (piękno cnoty), znane z ikonografii Venus – Mars i Merkury⁶². W Toskanii na obrazach z XV wieku za-

⁵² *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, ed. E. Kirschbaum, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1994, s. 255–265.

⁵³ A. Schaller, *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern 2006.

⁵⁴ A. Krefting, *St. Michael und St. Georg*, Jena 1937; A. Rosenberg, *Michael und der Drache*, Freiburg-Berlin 1956, s. 11.

⁵⁵ D. Blume, *Regenten des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Studien aus dem Warburg Haus*, Bd 3, hg. von W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke, Berlin 2000, 384, il. 73, 74. Guthmüller Bodo, *Visuelle Topoi und Tradition der Imagines Deorum Gentilium. Der Fall der Venus*, [w:] *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von U. Pfister, M. Seidel, München-Berlin 2003, s. 198–199, 203.

⁵⁶ Merkury w powiązaniu z cnotą w: L. B. Alberti, *Momus*, tłum. S. Knight, ed. Virginia Brown, London 2003, R. III; L. B. Alberti, *Virtue*, ok. 1464, tłum. N. da Lonigo (pt. *Virtus dea*); *Martianus Cappella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, *The Quadrivium*, vol. 2, *The Marriage of Philosophy and Mercury*, tłum. W. H. Stahl and R. Johnson, E. L. Bruge, New York 1970–1977; D. Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, The University Michigan 2001, s. 33–35.

⁵⁷ Baccio Baldini (ok. 1436–1487), *Planety*, seria ok. 1464, *Venus* (ok. 1464), miedzioryt, nr 1845,0825.467, British Museum, Londyn, M. J. Zucker, *The Illustrated*

Bartsch, Early Italian Masters, vol. 24, Commentary Part I, 1993, s. 94–95; E. Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*, Hildesheim 1977, s. 348–341, 290.

⁵⁸ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*; wybrał, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 24; S. Braunfest-Esche, *Sankt Georg. Legende Verehrung Symbol*, München 1976, s. 119; W. Bulst, *Das Olympische Turnier des Herkules mit den Amazonen. Flämische Tapissereien am Hofe der Este in Ferrara*, [w:] *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, Hgrs. J. Poeschke, München 1993, s. 203–234; T. E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 16, 1953, s. 178–192; L. D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 16, 1972, 2, s. 119–142; T. Dobrowolski, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, Folia Historiae Atrium, 9, 1973, s. 46.

⁵⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009, s. 214; P. K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, t. 1–2, Berlin 1991, s. 2379–2380.

⁶⁰ Gołąb, atrybut Venus, oznaczał duszę, pojednanie, pokój i nieskazitelność w sztuce chrześcijańskiej (Mt 10, 16). Ojcowie Kościoła związek między oblubienicą a oblubieńcem porównywali do Kościoła i duszy, zjednoczonych z Bogiem. Duch otwiera bramy niebios.

⁶¹ B. Guthmüller, *Visuelle Topoi*, op. cit., s. 198–199, il. 3 s. 204.

⁶² P. Lüdemann, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weibliche Aktfiguren in venezianischer Malerei des frühen Cinquecento*. Schriftenreihe des



4b. *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga z zarysami dwu spiral (kaduceusz)

mawianych z okazji zaślubin wykorzystywano zestawienie Wenus – Merkury jako symbol początków piękna, wynikających z mocy łączenia przeciwieństw (*Harmonia est discordia concors*)⁶³. W ołtarzu Memlinga ukazano duszę jako oblubienicę Boga, umieszczoną blisko św. Michała–Mercuriusa, uzbrojonego w cnotę (św. Michał symbolizuje mądrość i męstwo – dar Boga) w jego figurze zaznaczono symbolicznie cztery cnoty kardynalne⁶⁴, a cnoty teologiczne przedstawiono w postaciach pierwszego planu tryptyku⁶⁵. Miłość to pragnienie dobra, które znajduje rozszerzenie w miłości bliźniego w budowaniu wspólnoty (1 J 1,3) i jest najwyższą cnotą teologiczną. Wypływa z miłości Boga i decyzji duszy, by do Boga wrócić, bo Bóg jest sam miłością (1 J 4,8,16). Symboliczna dusza – *Venus pudica* szuka porady Merkurego⁶⁶, stając się *Venus Urania*. Ma wzrok zwró-

deutschen Studienentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani, t. 1, Berlin 2008, s. 83–128.

⁶³ Symbolika się nie zmieni nawet bez postaci przybranego w zbroję Marsa (mógł być pokazany fragment zbroi), np. Sandro Botticelli, *Mars i Wenus* (Londyn, National Gallery); Pietro di Cosimo, *Mars, Wenus i Kupidyn* (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz); w tych malowidłach występuje lustro na znak idei *imitatio*, czyli porównania rozpoznania z widzeniem z wysoka, patrz też: A. B. Barriault, *Spalliera...*, s. 6; P. Lüdemann, *Virtus und Voluptas...*, s. 86–88.

⁶⁴ Lustro (mądrość), waga (sprawiedliwość), zbroja i postument (męstwo), androgyniczność św. Michała i występujący za jego postacią podział na dwie strefy ołtarza (umiarkowanie), także kaduceusz.

⁶⁵ Mężczyzna ze złożonymi rękami (wiera), kobieta pod głazem (nadzieja), niewiasta przysłonięta tkaniną (miłość).

⁶⁶ Ficino pisał, iż *Venus humanitas* (*Venus urania*, *Venus coelestis*) szuka porady Merkurego, a ten symbolizuje mądrości filozofii jako dobry doradca. W tym kontekście pozostałe dwie kobiety pierwszego planu ołtarza: siedząca na płycie kamiennej i przyniesiona kamieniem są rodzajem przeformatowanego *Sadu Parysa* i tworzą grupę trzech gracji wokoło mężczyzny na szali wagi i św. Michała–Merkurego. Trzy gracje we Florencji XV w. miały konotacje matrymonialne, odnoszone do piękna i cnoty (il. 4d). Sąd Parysa był tematem *desco da parto*: E. Wind, *Pagan mysteries in the renaissance*, London 1958, s. 39–55; J. M. Musacchio, *The art and ritual of childbirth in renaissance Itali*, New Haven–London 1999, il. 61, s. 79; B. D. Alan (ed.), 2001, *Virtu and Beauty. Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, ed. by D. A. Brown,



4c. Merkury, płaskorzeźba autorstwa Agostino di Duccio, 1458–1456, Rimini, Tempio Malatestiano, kaplica Planetarna, według Blume 2009, s. 420, il. 148

cony w górę, pierwotnie w fazie rysunkowej miała wzrok skierowany przed siebie. Tak ukazywano we Florencji zaślubiny Merkurego (Filozofii) z siedmioma sztukami wyzwolonymi nałożonymi symbolicznie na siedem cnot.

Związek Wenus – Merkury tłumaczono jako związek z mądrością na podstawie dzieła Martianusa Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Biblioteka Laurenziana, Florencja). Autor opisuje w nim alegorycznie przyjęcie weselne Merkurego i Filologii. Panna młoda w prezencie ślubnym obdarowuje małżonka siedmioma służkami (siedmioma sztukami wyzwolonymi). W ikonografii średniowiecza ich symbolem były cnoty kardynalne i teologiczne. Dlatego aluzję do nich można było ukryć w figurach pierwszego planu ołtarza.

Natomiast schemat Trójcy Świętej, który pokazał Memling jako trzy okręgi na złotym tle interpretowano jako *trivium*, a ziemię, czyli dolny obszar ołtarza jako *quadrivium*.

Zatem Człowiek obdarzony umysłem rozpoznaje naturę, która jest dziełem Stwórcy i mentalnie dociera do Boga. W tryptyku Chrystus jest wyobrażony w pozie Arytmetyki z dzieła Martianusa Capella⁶⁷.

Washington 2001, s. 130–132; J. M. Musacchio, *Art, Marriage and Family in Florentine Renaissance Palace*, London 2008, il. 139, s. 147.

⁶⁷ *Arthmetica*, il. Do: Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Florencja 4 ćw. XV w. Rzym, Biblioteka Watykań, Codeks Urbi. lat. 329.



Il. 4d. Tarocchi di Mantegna, *Venus*, ok. 1465, miedzioryt, według Künstler. Zeichnen. Sammler. Stiften, 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München, Hrsg von Michael Semff, Kurt Zeitler, Bd I–II, Bd. II, München 2008, s. 190

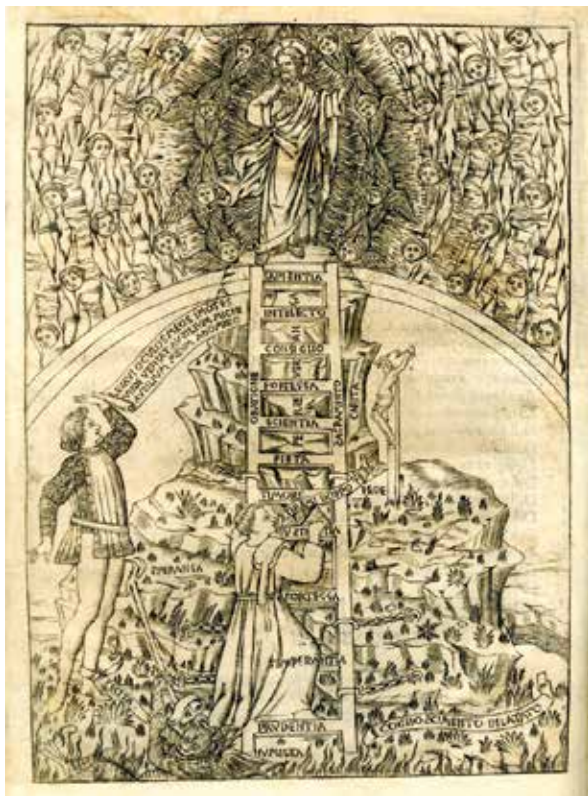
Inspiracją do osiągnięcia wrażenia rytmu spiętrzenia osi w środkowej tablicy tryptyku były ryciny, które pokazywały w XV wieku „góry, mądrości”, góry cnoty. Cenna w tym kontekście jest Baccio Bandinelego *Góra cnoty* (*Scala salutis*) (il. 5). Program ten dotyczył starego tematu domu cnót i wad, opartego na średniowiecznych koncepcjach diagramów, wyznaczających ruch cnót ku górze, a wad do dołu (w lewym skrzydle tryptyku). Na skrzydłach bocznych w otwartym tryptyku wykorzystano motyw skał szelfowych stosowany w XV wieku na oznaczenie opozycji w świecie i konieczność wyboru chrześcijanina.

Już Izydor z Sewilli (ok. 560–636) opisywał metaforycznie umiejscowienie człowieka w literackim przekazie na temat przejścia przez świat ku zaświatom jako podróż między dwoma skałami o szelfowym wyglądzie i porównywał je do słupów Heraklesa, stanowiących granice Europy i Afryki. Poruszając się między nimi w drodze do osiągnięcia doskonałości w życiu, należy kultywować dwie cnoty: *fortitudo et sapientia*⁶⁸. Te dwie cnoty są widoczne już

⁶⁸ W niderlandzkich ołtarzach te peregrynacje przez życie symbolizował ogromny św. Krzysztof niosący małego Chrystusa przez wodę, którą flankują dwie niebotyczne skały, np. J. van Eyck, *Święty Krzysztof*, Turyn, Galeria Sabaudzka; D. Bouts, *Święty Krzysztof*, skrzydło w ołtarzu *Pokłon mędrców*, Monachium, Alte Pinakothek; Memling, *Triptych of Willem Moreel*, 1484, Groeningemuseum, Brugia. M. U. Mazurczak, *Rzeczywistość i symbol bocznych tablic tryptyku „Pokłon Mędrców”*

z daleka w tryptyku Memlinga w ogromnej postaci św. Michała. W tryptyku wyszczególniono jednak mądrość ludzką – roztropność (*prudencia*) na poziomie ziemskiej rzeczywistości (lustrzany pancerz zbroi) i mądrość Bożą (*sapientiae Dei*) jako lustrzaną złotą kulę, ta ogarnia wszystko, w niej odbija się to, co poniżej. Zachęcano do wnikięcia w siebie i do rachunku sumienia, by rozpoznać swe przywary i przymioty w dążeniu do wewnętrznego spokoju i do osiągnięcia zbawienia. Te cechy chrześcijanina dla elit florenckich oznaczała na tryptyku Memlinga postać powstającego z grobu mężczyzny, przysłaniającego oczy z prawej strony św. Michała, umieszczonego dokładnie jak w motywie Herkulesa na rozdrożu (*Herkuces prodicos*) – pomiędzy dwoma niewiastami: ubraną i nagą. Tak pojmowano wolność chrześcijanina osadzonego między *voluptas* a *virtus*. Odzwierciedla ona dyskurs o *aenigma ad venationem*, by przygotować się poznawczo, gdyż świat ducha znajduje się poza zasięgiem śmiertelników. Jego symbolem jest lustro, odgrywające rolę pojemności umysłu. Bazowano na związku geometrii i sprawiedliwości, by ukazać zasady życia religijnego, moralnego i prawnopństwowego, odnajdując w tym ideę funkcjonowania człowieka

Dirka Bouts (Monachium, Alte Pinakothek), „Roczniki Humanistyczne”, 44 (1996), z. 4. W *Sententiae* Izydor z Sewilli pisze: *Virtus boni operis fructus aeternitatis est* (II 1, 1). Por. (il. 7).



5. Baccio Baldini, *Święta góra cnoty (Scala Salutis)*, miedzioryt, ok. 1470, Petersburg, Ermitaż, według *Kupferstecher der Renaissance* 2003, il. 69, s. 143

w społeczeństwie opartym na autorytecie i starożytnej tradycji⁶⁹. Była to pierwsza próba na tak wielką skalę wpisania humanistycznego programu filozoficznego w scholastyczną doktrynę teologiczną, poszukując jej rozszerzenia⁷⁰. Posłużono się włoską ikonografią miłości jako aluzją do postawy, jaką mają się charakteryzować humaniści oddani miłości do studiów *artes liberales*, nakierowani na poznanie świata i w ten sposób Boga (koncepcja Mikołaja z Kuzy)⁷¹. Ich rolę w tryptyku odgrywają portrety uczonych, nawiązujące do włoskiej tradycji *uomini illustri*⁷².

Dla elit mieszczańskich, które nie mogły poszczycić się szlachectwem, wykształcenie było nobilitacją, a poszukujący mądrości Merkury, opiekun handlu (pokazywany z sakwą patron

⁶⁹ Dlatego postać księcia burgundzkiego Karola Śmiałego jest wśród apostołów.

⁷⁰ S. Swieżawski, *Dzieje filozofii europejskiej w XV w.*, t. 2. *Wiedza*, t. 6. *Człowiek*, Warszawa 1983, t. 2, s. 310.

⁷¹ L. D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, [w:] *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16, 1972, 2, s. 119–142.

⁷² B. Purc-Stępiak, *Sąd Ostateczny...*; eadem, *Portraits on Hans Memling's...* Por. M. Marek, *Virtus und fama, zur Stilproblematik der Portraittbüsten*, [w:] *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, ed. A. Beyer, B. Boucher, Berlin 1993, s. 341–368.

sztuk, elokwencji i bystrości) zestawiony ze św. Michałem jako średniowiecznym wyobrażeniem Mądrości stanowił bezpieczne rozwiązanie w ołtarzu przeznaczonym dla wspólnoty bankierskiej przynależnej do *Michaelie*, czyli stowarzyszenia gildii kupieckiej⁷³.

Kształtując postać św. Michała w tryptyku Memlinga, sugerowano się dwoma rysunkami umieszczonymi na marginesie książki Filarete (*Trattato d'architettura*, 1461–1464⁷⁴, Biblioteca Nazionale, Florencja⁷⁵). W księdze XVIII narysowano *posąg Cnoty* w postaci uskrzydłonego zbrojnego rycerza z głową w słonecznej glorii, stojącego na diamentcie⁷⁶ (diamentowy pierścień był godłem Medyceuszy) (il. 6a). Rycerz obejmuje po prawej palmę po lewej laur. W ten sposób wskazując, że dzielność w życiu (*virtù*) jest wynagrodzona sławą⁷⁷. Zaś w księdze IX pokazano *Sławę uzależnioną od Fortuny i Wolę*, za którą odpowiada rozum (il. 6b). Drugi rysunek zawiera dedykację Filarete dla Piero de Medici i informację, jak należy przedstawiać Cnotę, Rozsadek i Wolę⁷⁸. Inspiracją tu były przedstawienia rzymskie: Famy, Sławy i Wiktorii, ale wywodziły się ze średniowiecznego tematu „domu cnót i wad”.

Sąd Ostateczny Memlinga bazuje właśnie na tym pomysłu. W skrzydle rajskim umieszczono to, co Filarete w traktacie opisał jako pałac i świątynię cnoty (gr. *areté*, łac. *virtus*). Pomysł pałacu Cnoty, znany też św. Augustynowi, był wykorzystywany w literaturze średniowiecznej jako temat wędrówki człowieka do Boga poprzez sztuki wyzwolone i cnoty. Wspinaczkę uczonych (*in montem contemplationis*) do zbudowanego na szczycie pałacu Mądrości Bożej opisał Honoriusz z Autu. W pałacu uczonych miał oczekiwać słoneczny Chrystus⁷⁹. Jaśniejąca blaskiem personifikacja Cnoty umieszczona na diamentcie, wymyślona przez Filarete, zastąpiła w jego traktacie średniowieczną *domus sapientiae* z Chrystusem-Słońcem⁸⁰. W tamtych czasach humanistów interesowało dążenie

⁷³ A. I. Pini, *L'associazionismo, una peculiarità e un'eredità del Medioevo* [w:] *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

⁷⁴ B. Purc-Stępiak, *Portraits on Hans Memling's...*

⁷⁵ B. Purc, „*Nodus Herculeus*” and other motifs from early Renaissance Italian iconography in Hans Memling's „*Last Judgement*” Triptych, [w:] *Brukenenthal. Acta Musei*, nr 14.2, 2019, ss. 267–307.

⁷⁶ Florencja, Biblioteca Nazionale, cod. Magl. II, iv, fol. 143 r., [w:] M. Fabiański, *Ideal Musea In Filarete's Trattato*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 48, 1986, s. 196, il. 2.

⁷⁷ J. Powers, *The Virtù Of Architectural Invention: Rhetoric, Ingegno, and Imagination in Filarete's Libro Architetonico*, Montreal 2014, Rozum: s. 82–101, Fig. 9 s. 99 oraz na temat Woli: s. 264–284, fig. 13 s. 274.

⁷⁸ Por. M. Fabiański, *Ideal...*, s. 193–202.

⁷⁹ Honorius Augustodunensis, *De Anie exilio et patriae, alias de artibus*, [w:] *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. J. Migne, vol. 172, cols. 1241–1246, cap. I, za: M. Fabiański, *Ideal...*, s. 196, tu literatura.

⁸⁰ C. Lord, *Solar imagery in Filarete's doors to St. Peter's*, [w:] *Gazette des beaux-arts*, 118, 1976, s. 146.



6a. Antonio di Pietro Averlino (Averulino) zwany Filarete, *Trattato d'architettura*, 1461–1464, Biblioteca Nazionale, Florencja, Codex Magliabechiano II, in fol. 143, Virtue, wg: Fabiański 1986, s. 106, Fig. 2



6b. Antonio di Pietro Averlino (Averulino), zwany Filarete, *Trattato d'architettura*, 1461–1464, Biblioteca Nazionale, Marziana, Wenecja, ks. IX – *Sława i Rozum*, wg: *At home in renaissance* 2006, s. 286, il. 19.15

do cnoty w sposób oparty na opowieści Ksenofonta (ok. 430–ok. 355 p.n.e.) o Herkulesie na rozdrużu (*Herkules prodicos*), przywołane ponownie w literaturze w 1314 roku przez Petrarę (1304–1374)⁸¹. Motyw Herkulesa podkreślał roztropność dokonywanych wyborów i nagrodę w niebie. Dlatego alegoria Cnoty w traktacie Filarete (ks. XVIII)⁸² pokazywała, że obejmuje ona palmę i laur. Głowę cnotliwego rycerza otaczają, jak Apolla, słoneczne promienie. Nad Cnotą unosi się uskrzydłone putto i szereg uskrzydłonych oczu, ust i nosa, sugerując w ten sposób siły przenikliwości roztropności. Cechy posągu jaśniejszej Cnoty z pomysłu Filarete jako figury alegorycznej⁸³ odnajdujemy w tryptyku Memlinga w figurze św. Michała, znajdującej się dokładnie pod Chrystusem, przedstawionym jako Słońce-Sprawiedliwości (*Sol-lustitiae*), a motyw dwu dróg z opowieści o Herkulesie ukryty w tryptyku jest w podziale na lewą i prawą stronę (żywna łąka i naga ziemia). O zachowaniu zaś równowagi przypomina kaduceusz Merkurego (il. 4b). Był to ważny element przywróconej w XV wieku ikonografii Merkurego, symbolizujący harmonię sił porządkujących świat i związek człowieka z Bogiem. Przez zachowanie równowagi duszy człowiek ma nadzieję na odku-

pienie i raj. Podobnie wyrażony motyw jest w mauzoleum Malatesty w San Francesco w Rimini (il. 4c). Jednakże w tryptyku Memlinga zaczerpnięty z traktatu Filarete pomysł dotyczący personifikacji *Virtus-Sol* i *Fama-Ratio* odzwierciedla w figurze św. Michała w ramach Sądu Ostatecznego Uskrzydloną Sławę upodobnioną do Merkurego, patrona kupców, i sytuuje ją w ikonografii św. Michała jako ważącego Hermesa Psychopomposa. Dlatego św. Michała można rozumieć jako SPRAWIEDLIWOŚĆ, która wznosi się na roztropności, odwadze i wierze, a te przyczyniają się do sławy szczęścia wiecznego. W ten sposób figura św. Michała jest alegoryzowaną Sławą-Roztropnością i odnosi się do Merkurego – patrona sztuk i elokwencji. Widoczna z daleka, przypomina tę zawartą w *desco da parto* Piero da Medici z 1449 roku⁸⁴. Wszak medycejscy bankierzy byli kolekcjonerami sztuki, bibliofilami i filologami. Z powodu umieszczenia kryptograficznego godła pierścienia medycejskiego w ołtarzu (tęcza z tronuującym na nim Chrystusem symbolizuje wieczną miłość) można sądzić, że idee te powołują się na cyceński symbol cnoty, oznaczającej w tryptyku *Wenus-Uranie* – duszę zaślubioną Bogu i wzór postawy *fortitudo et sapientiae* w postaci św. Michała, ze wskazaniem na upamiętnienie sławy i chwały rodziny wspierającej sztukę i naukę⁸⁵. W tym znaczeniu cnota jest

⁸¹ T. E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 1953, s. 189–190.

⁸² Florencja, Biblioteca Nazionale, cod. Magl. II, iv, fol. 143 r., [w:] M. Fabiański, *Ideal...*, s. 196, il. 2.

⁸³ H. Bauer, *Kunst und Utopie: Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1965, s. 79–81.

⁸⁴ J. M. Musacchio, *The Medici-Tornabuoni Desco da parto in context*, [w:] *Metropolitan Museum Journal*, 33, (1998), s. 137–151.

⁸⁵ Godło medycejskie to diamentowy pierścień z trzema piórami z hasłem *Semper*, co odczytywano, że kiedy jednostka podąża za miłością Bożą, w życiu

wieczna wbrew przeciwnościom losu w myśl *Consolatio Philosophiae* Boecjusza. Dlatego tak ważne było scalenie ikonografii św. Michała i Merkurego w znaczeniu *virtù* i sprawiedliwości, o której pisał florencki uczony Alberti⁸⁶. Jego wiersz *Virtus et Mercurius* rozważał figurę Merkurego jako alegorię cnót kardynalnych połączonych ze sprawiedliwością i mądrością, uważając, że cnoty i wiedza wyzwolą od ignorancji i z nią związanych wad i pomogą zachować moralność⁸⁷. Są także pomocą w uzdrowieniu duszy ludzkiej⁸⁸. Tak oto w XV wieku powstała personifikacja duchowości i inteligencji czynu, poddająca się prawu i sprawiedliwości Bożej. Przedstawiona powyżej geneza ikonografii Hermesa/św. Michała, podkreślająca wątki sapiencjalne, była rozwijana w malarstwie florenckim XVI wieku w motywie *Mercurius Mediceus*⁸⁹. Obecność tej ikonografii w niderlandzkim ołtarzu może świadczyć, że zlecenie pochodziło od rodziny de Medici, stanowiąc udaną próbę interpretacji doktryny teologicznej w duchu humanizmu w ołtarzu zamówionym dla członków medycejskiej wspólnoty kościoła w Badia di Fiesole.

rozkwitną trzy cnoty: Wiara, Nadzieja i Miłość.

⁸⁶ D. Marsh, *Studies on Alberti and Petrarch*, Routledge, New York 2016, rozdz. IV, XII, XIII.

⁸⁷ E. Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass von Raphael*, Hildesheim-New York 1977, s. 292; A. L. Zech, *Imago boni Principis. Der Perseus Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in politischen. Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts*, hgr. F. Kämpfer, Universität Münster, t. 4, LIT Münster-Hamburg 2000, s. 69.

⁸⁸ N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, New York 1972, s. 20; A. M. Voss, *Magic. Astrology and Music. The backound to Marsilio Ficino Astrological music therapy and his role as a Renaissance Magus Music Departement*, London 1992, s. 16–55.

⁸⁹ S. Brink, *Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts*, Worms 1987; H. Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1996, s. 79.



Il. 7. Dirk Bouts, *Święty Krzysztof, skrzydło w ołtarzu Pokłon mędrców, Monachium, Alte Pinakothek*