

ELEONORA JEDLIŃSKA
UNIwersytet Łódzki*

Przyczynek do dziejów i znaczenia obrazu *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga (ok. 1440–1494)

Celem niniejszego artykułu jest próba przypomnienia i prezentacja dziejów tryptyku *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga na tle charakterystyki wybranych dzieł malarskich tamtego czasu, mających zasadnicze znaczenie i wpływ na twórczości mistrza z Seligenstadt nad Menem. Ważną kwestią jest wskazanie, szczególnej dla dzieła Memlinga, formy narracji obrazowej, układającej się w określone sekwencje. Ikonograficznie tryptyk zwraca się ku średniowiecznej treści doktryny teologicznej Sądu Ostatecznego i niejako substancjalnie tejże doktrynie jest podporządkowany. Dzieło to jest niezwykle czytelnym wykładem teologii wieku XV, sięgającej do źródeł wczesnego średniowiecza, a jednocześnie osobistym wyznaniem wiary jego fundatorów¹. Jego wyrafinowana treść i mistrzowska forma tworzą doskonałe dzieło sztuki – szczególna stylizacja postaci ludzkich, ich idealizacja skonfrontowana z deformacją, jak w przypadku zwierzęcoszkieletowych diabłów (skrzydło lewe/prawe od strony patrzącego), pozwala odczytać ten obraz jako próbę powołania przez malarza nowej koncepcji malarskiej, świadomej bogatej tradycji w tym zakresie w sztuce europejskiej. Ten aspekt treści obrazu jest jednym z problemów badawczych, który w niniejszym opracowaniu starano się podjąć.

* Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki.

¹ Fundatorem tryptyku był Angelo di Giacopo Tani, przedstawiciel banku Medyceuszy w Brugii. Tani oraz jego żona Catharina Tanagli wyobrażeni są na zewnętrznych stronach skrzydeł.

*

Hans Memling albo „Jan van Mimmelinghe ghebooren Zaleghenstadt” – wedle brugejskiego rejestru urodzin – był z pochodzenia Niemcem². Urodził się między rokiem 1435 a 1440, swe losy związał z Niderlandami. Zafascynowany, będącym wówczas w pełnym rozkwicie, malarstwem niderlandzkim niebawem stał się jednym z najwybitniejszych i bardzo indywidualnych jego przedstawicieli w XV w. Pracował w Brugii, gdzie przybył około roku 1466 i tu umarł w roku 1494.

Gdański tryptyk *Sąd Ostateczny*, dzieło powstałe między rokiem 1467 a 1471, wykonane jest techniką olejno-temperową na desce. Obraz pozyskany przez gdańszczan w roku 1473 – w niezwykłych okolicznościach³ – został przekazany pod pieczę Kościoła Marii Panny w Gdańsku⁴.

Dzieło Hansa Memlinga możemy odczytać jako rodzaj sceny obrazowej, wywiedzionej z powszechnie znanego fragmentu Księgi Wyjścia (19, 16), przypominającego, że gdy Pan dawał prawo na górze Synaj, rozległ się głos trąby. „Aniołowie – mający ciała i tuby z powietrza – zapowiedzą głosem trąby początek okropnego Sądu Pana, jak powiedziano: »Zabrzmi głos tuby, i zmarli zmartwychwstają« (1 Kor 15, 52), i także: »I będą krzyczeć najdonioślejszym głosem do zmarłych: Powstańcie!« Na ten głos zmartwychwstają wszyscy dobrzy i źli⁵. Jak są bowiem dwie śmierci, tak są dwa zmartwychwstania: duszy i ciała, ponieważ gdy człowiek grzeszy, jego dusza umiera, gdyż jest ona opuszczona przez życie, to znaczy Boga”⁶.

Monumentalna kompozycja Memlinga, perfekcyjnie symetryczna, której centrum jest Chrystus jako wcielenie Zbawienia, skonstruowana została wedle porządku zagęszczonej narracji mówiącej o Dniu Sądu Ostatecznego. Zbawiciel, zasiadający na łuku tęczo-

² Por. E. Kluckert, *Średniowieczny system nauk w zwierciadle sztuki*, [w:] *Sztuka gotyku. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, red. R. Toman, Warszawa 2000, s. 416.

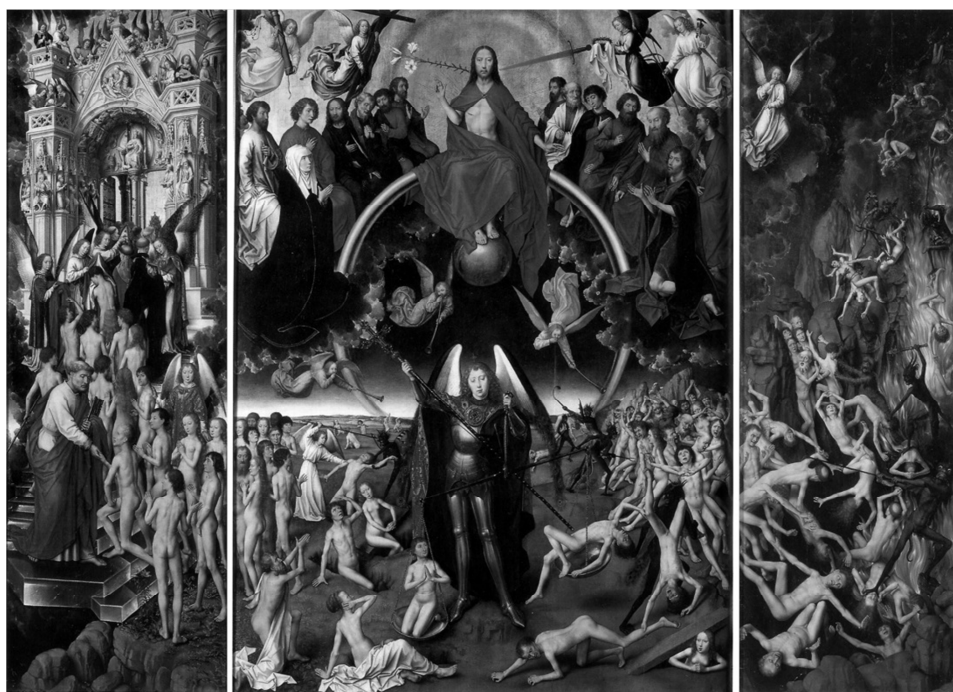
³ Por. M. Walicki, *Hans Memling. Sąd Ostateczny*. (Niedokończony rękopis opracował i uzupełnił Jan Białostocki), Warszawa 1990.

⁴ Obecnie tryptyk znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku.

⁵ Według: Honoriusz z Autun, który przytacza niemal dosłownie słowa Ewangelii św. Mateusza (XXIV, 31), listy św. Pawła do Koryntian (XV, 52) oraz do Tessaloniczan (IV, 15–16).

⁶ J. Dębicki, *Zachodni portal katedry Świętego Łazarza w Autun*, Kraków 2002, s. 83.

wym, ze stopami wspartymi na złotej sferze, przedstawiony został jako Król, Sędzia i Odkupiciel. Jego ciało – ciało Zmartwychwstałego, przedstawione w postaci, w jakiej wstępował do nieba – okryte jest purpurowym płaszczem. „Chrystus Salvator przybędzie na Sąd Ostateczny wraz ze wszystkimi zastępami aniołów, którzy będą Go poprzedzać niosąc krzyż; brzemień tuby i głos zmarłych na spotkanie z Nim”⁷. Scena rozgrywa się o północy⁸, w Dolinie Josaphata nazywanej Doliną Sądu. „Dolina jest tym światem, a góra jest niebem. Sąd będzie miał więc miejsce w dolinie, co oznacza, że na tym oto świecie, mianowicie w powietrzu, gdzie sprawiedliwi staną zaś po prawicy Chrystusa⁹, jak owce, niegodziwi zaś po Jego lewicy, jak kozły”¹⁰.



Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, 1467–1471 r.
(Muzeum Narodowe w Gdańsku)

⁷ *Ibidem*.

⁸ Honorius Augustoduenesis z Autun, *Elucidarius sive dialogues de summa totius christianae theologiae*, PL 172, 1165C, przekł. J. Dębicki, *ibidem*, s. 142

⁹ Ewangelia św. Mateusza (25, 32–33).

¹⁰ Honorius Augustoduenesis z Autun, *op. cit.*

Purpurowy płaszcz ma na sobie także św. Piotr przedstawiony na prawym skrzydle tryptyku (lewym od strony patrzącego), wprowadza on zbawionych ku Drzwiom Raju, aniołowie oblekają ich w białe szaty. Zbawieni wchodzi do raju po kryształowych schodach, symbolizujących czystość ich dusz. Także Archanioł Michał w złotej zbroi okryty jest czerwoną kapą, lecz zmieszana ze złotem. On wraz z Chrystusem Salvatorem tworzą główną oś obrazu. Gesty dłoni Jezusa rozdzielają scenę na stronę zła i stronę dobra. Po stronie zbawionych anioł z diabłem walczą o dusze. Maria i św. Jan Chrzciciel orędują za sądzonymi. Osoby te, związane zarówno ze *Starym*, jak i *Nowym Testamentem*, są tu wcieleniem Nadziei, drogą wiodącą do Pana.

Apostołowie otaczający Salavatora pozbawieni są przynależnych im atrybutów; Memling dezindywidualizując apostołów przedstawił ich jako ławników sądowych i jednocześnie jako fundament Kościoła. Dzięki temu prostemu zabiegowi wyłożył podstawy eklezjologii, dając zarazem dowód swej świadomości teologicznej.

Wiosną 1473 r. rozpoczęła się historia tryptyku, którego losy wplecione zostały w dramatyczne wydarzenia historyczne rozgrywające się w Europie w latach 1471–1473. Był to czas wojny angielsko-hanzeatyckiej. W dzieje obrazu wpisane zostały losy ludzi, których działania miały zasadniczy wpływ na bieg wydarzeń składających się na wędrówkę tego, powszechnie dziś uważanego za najdoskonalsze, osiągnięcia Hansa Memlinga.

**

Złożona historia obrazu Memlinga, jego fundatorów, zmiennych losów dzieła, znana jest z dokonanych przed laty szczegółowych ustaleń Michała Walickiego, którego fundamentalne dla historii sztuki opracowanie także obecnie jest jednym z najważniejszych w polskiej historiografii¹¹. Równie istotna, a zarazem wiążąca się z dociekaniem Walickiego, jest praca Aby'ego Warburga z 1902 r. *Sztuka flandryjska a wczesny renesans we Florencji*¹². Warburg przypomina serię grafik wykonanych przez Friedricha Förstera w roku 1818, wedle *Sądu Ostatecznego* Memlinga, dołączonych do

¹¹ Por. M. Walicki, *op. cit.*

¹² Por. A. Warburg, *Sztuka flandryjska a wczesny renesans we Florencji*, [w:] *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekł. i wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 134–135.

czasopisma „Sängerfahrt”¹³, które Förster sporządził, by „zaszczepić w szerokich kręgach rozbudzone przez romantyków uwielbienie sztuki niemieckiej. Albowiem właśnie ten obraz miał pozostać w Berlinie jako najważniejszy obiekt powstającego Muzeum Narodowego”¹⁴.

Hans Memling – kim był?

W malarstwie Memlinga obserwujemy widoczne wpływy sztuki Rogera van der Weydena, których obecność w działalności twórcy gdańskiego *Sądu Ostatecznego* jest niepodważalna – jest też dowodem na to, że Memling przebywał w pracowni Rogera w Brukseli. Jego wyobrażenie Madonn, szczególnie charakterystyczny kształt ich głów i rysów twarzy, ma swe źródło w typie Madonny z kręgu warsztatu Rogera (np. Roger van der Weyden, *Pokłon Trzech Króli* albo *Ołtarz Columba* z ok. 1455, Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek oraz Hans Memling *Dyptyk Nieuwenhovego* z 1487 r., Brugia, Museum van het Sint Jans-Hospitaal). Do pracowni van der Weydena przyjęty został prawdopodobnie w roku 1459 albo w 1460, po studiach wstępnych, odbytych w Kolonii; warsztat swego mistrza opuścił zapewne zaraz po śmierci Rogera w roku 1464, przenosząc się do Brugii. Przez 30 lat właściwie nie opuszczał tego miasta. Żył w dostatku i powszechnym szacunku zarówno ze strony władz miasta, jak i dworu burgundzkiego. W roku 1480 wykonał na zamówienie zażartego yorkisty lorda Donne’a z Kidwell tryptyk z Madonną w części centralnej. Obraz obecnie znajduje się w National Gallery w Londynie. Po zawarciu związku małżeńskiego z Anną de Valkenaer (ok. 1480 r.), Memling stanął w rzędzie stu najbogatszych obywateli miasta. Umarł 11 sierpnia 1494 r. w swym domu, należącym do parafii St. Gilles w chwale i sławie najznakomitszego mistrza oraz najznako-

¹³ „Sängerfahrt. Eine Neujahrs-gabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey” 1818, s. III. Także: J. Taft Hatfield, *Wilh. Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe*, „Deutsche Rundschau” 1902, CX, s. 366 i n.

¹⁴ Dzieło Memlinga w czasach wojen napoleońskich zostało wywiezione do Paryża i umieszczone w salach Luwru. Upadek Napoleona wyznacza dalsze losy tryptyku. W roku 1815 wojska pruskie okupują stolicę Francji. *Sąd Ostateczny* został przewieziony do Berlina. „Gdańszczanie jednak nie pozwolili, by w dziedzinie idealnego zmysłu artystycznego przebili ich albo berlińscy romantycy, albo i nawet pomorscy grenadierzy, którzy tym razem nadstawili karku w interesie sztuki: A. Warburg, *op. cit.*, s. 135.

mitszego – od chwili śmierci Petrusa Christusa – jedyne portrecisty Brugii. Dzieło Memlinga niebawem zostanie jednak zapomniane na wiele lat, dzieląc los wielu artystów przed nim i wielu, którzy nadejdą po nim, by wymienić Piero della Francesca, Georgesa de la Toura czy Vermeera van Delft. „Gdy w XVI stuleciu głośzą jego sławę Vasari i Guicciardini – Karel van der Mander, znakomity historiograf niderlandzkiego malarstwa w głośnym swym dziele *Het Schilderboek*, wydanym w 1604 roku ma tylko mgławicowe pojęcie o mistrzu”¹⁵.

Dziś, po kilkuset latach zapomnienia, największy zbiór prac Memlinga można podziwiać we wnętrzach szpitala św. Jana w Brugii. O pamięć dzieła Memlinga już w roku 1875 boje toczył Francuz Eugène Fromentin (1820–1876) krytyk sztuki, autor wielu esejów, także malarz¹⁶. To on właśnie, porównując dzieła van Eycków z dziełami Memlinga, stał się pierwszym protagonistą indywidualności tego drugiego. Pisał o „delikatnym uroku czystości i wstydlivosti” charakteryzujących malarstwo mistrza z Brugii; zwracał uwagę na podobieństwa do sztuki van Eycka w sile tonu, blasku, jednocześnie podkreślając idealizm, pewien dystans uobecniony w obrazach niemieckiego mistrza.

Fromentin pisał: „Złoto jest dla Memlinga już tylko akcesorium, a naturę żywą bardziej studiuję niż martwą naturę. Głowy, ręce, szyje, perłowa matowość różanej skóry – oto, do czego głównie się przykłada i w czym celuje. Jeżeli natomiast porównamy ich tylko z punktu widzenia uczucia, nie ma już nic wspólnego między van Eyckiem, a nim... Van Eyck patrzył okiem, Memling zaczyna patrzeć duszą. Jeden myślał dobrze, myślał trafnie: drugi nie zdaje się tyle myśleć, lecz ma serce, które bije zgoła inaczej. Jeden kopiował i naśladował, drugi kopiuje również, naśladuje i powtarza. Tamten nie troszcząc się o ideał malował typy ludzkie, zwłaszcza typy męskie, jakie rzuciły mu się w oczy na wszystkich szczeblach ówczesnego społeczeństwa. Ten marzy, patrząc na naturę, przeobraża ją, gdy maluje, bierze z niej, co jest jej, co jest najwspanialszego i najdelikatniejszego w formach ludzkich i stwarza, zwłaszcza jako typ kobiety, istotę wyszukaną, nieznaną dotąd, a która znikła od jego czasu. Są to kobiety, lecz kobiety widziane tak, jak on je kocha, z czułością człowieka, którego pociąga wdzięk, szla-

¹⁵ M. Walicki, *op. cit.*, s. 17.

¹⁶ Por. E. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, Paris 1876; wyd. polskie *Mistrzowie dawni*, Wrocław 1956.

chetność i piękno. Z tego nowego wyobrażenia kobiety tworzy osobę rzeczywistą, a także symbol. Nie upiększa jej, lecz widzi w niej to, czego nikt nie widział. Wyczuwamy, że namalował ją tak jedynie dlatego, ponieważ odkrył w niej czar, powab, a także sumienie, których istnienia dotąd nikt nie przypuszczał. Przysstraja ją fizycznie i moralnie... Jest to najczystsza sztuka chrześcijańska, wolna od wszelkiej domieszki idei pogańskich. Być może zapowiada Belinię, Botticellego, Peruginę, lecz ani Leonarda, ani Luiniego, ani Toskańczyków, ani twórców renesansu w Rzymie..."¹⁷

Odwołując się do słów Erwina Panofsky'ego – potomność nie potwierdziła tej pochwały: „O ile Memling wywarł znaczny wpływ w wąskim obrębie swego czasu i miejsca, to następne generacje uważały jego dzieła za «słabe i blade»; a o ile romantycy i ludzie doby królowej Wiktorii uważali jego słodycz za sam szczyt sztuki średniowiecznej, my jesteśmy skłonni porównać go do takiego kompozytora, jak Mendelssohn: zachwyca on czasem, nigdy nie razi i nigdy nie wywołuje wstrząsu. Prace robią wrażenie czegoś wtórnego, nie dlatego, że był zależny od swoich poprzedników (byli nimi także i najwięksi), ale dlatego, że nie udało mu się przeniknąć ich dzieł. Już to samo, że on, najbardziej łagodny i pogodny spośród uczniów i najłatwiej ulegający wpływom, dostał się i pozostał pod urokiem mistrza tak silnego, surowego i despotycznego, wykluczało zarówno bunt, jak i konstruktywną asymilację. Nie mogło nastąpić nic innego, jak tylko poddanie się tak zupełne, że przeszkodziło zrozumieniu. Od Rogera wziął wszystko, prócz tego, co było duchem jego sztuki. Z wielkiej tradycji van Eycka, której pomniki otoczyły go ze wszystkich stron, przejął tylko *agréments*: paradne stroje z brokatu i wschodnie dywany, widoki w obramieniu z marmurowych kolumnienek, głowice ozdobione postaciami ludzkimi i wypukłe zwierciadła. A kiedy wykonał wariacje na temat *Zdjęcia z krzyża* Hugo van der Goesa, wykazującą związek z wiedeńskim *Opłakiwaniem*, a nawet bardziej ostro narysowaną z powodu wypracowania fragmentów, udało mu się zachować kompozycyjne dysonanse *Zdjęcia z krzyża*, ale nie udało mu się – albo raczej nie usiłował – odtworzyć jego patosu”¹⁸.

Wiele lat przed Panofskym również Max J. Friedländer, autor pierwszych profesjonalnych badań nad malarstwem niderlandz-

¹⁷ *Ibidem*, s. 21.

¹⁸ Por. E. Panofsky, *The Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, Cambridge, Massachusetts 1953, s. 127.

kim, uważał, że sztuki Memlinga nie sposób uznać za oryginalną w pełnym znaczeniu tego słowa: „Memling nie zaskakuje, nie zdumiewa, ale także nic nie obiecuje i niczemu nie uchybia, dając to, czego oczekujemy od niego z niezmienną pracowitością. Jeśli jednak krytyczne spojrzenie przebiję zewnętrzną osłonę, natrafi wówczas na słaby kościół”¹⁹.

Przyznaje Friedländer wprawdzie Memlingowi dokładną znajomość perspektywy, gry światła, odmawia jednak umiejętności organizowania i kształtowania całości obrazu jako pogłębionej przestrzeni, skapanej w powietrzu i świetle, ożywionej postaciami, wśród których rzadko jakoby pojawia się portretowo ujęta twarz. Niemiecki badacz przedstawia Memlinga zaledwie jako kontynuatora „naiwnych”, ale poetyckich narratorów szkoły kolońskiej: „Narracja mistrza z Brugii płynie, łagodnie falując, ku szczęśliwemu zakończeniu – zbawieniu i zmartwychwstaniu ciał, prześlizgując się nad tym, co budzi lęk i rozwodząc się nad radosnymi zdarzeniami. Tego płytkiego strumyka nie tamuje przenikliwa obserwacja, to intensywne, skierowane do wewnątrz zainteresowanie formami, to drobiazgowo wypracowanie szczegółów – krótko mówiąc, te usiłowania, które niderlandzkim obrazom tablicowym dają głębię, zwartość, masę i surowość. Uporządkowany i czysty, jak otaczający nas ludzie, kraj ten wita z daleka, podobny do parku, letni, z falistymi drogami, białymi końmi, spokojnymi powierzchniami wód, łabędziami, przytulnymi i wygodnymi domami i błękitnymi pagórkami na horyzoncie – idylliczny kraj rodzinny, gdzie pogoda jest zawsze piękna. Memling nie jest badaczem, jak van Eyck, ani odkrywca, jak Roger. Brak mu pasji obserwowania i fantazmu wiary”²⁰.

Warto by w tym miejscu zastanowić się, czy istotnie Memling był swego rodzaju „nazarejczykiem” XV w., lirycznym, poetyckim; czy możemy upatrywać w jego twórczości cech, które znajdujemy we wczesnej sztuce Rafaela?

Druga połowa wieku XV w krajach pozaalpejskich, w pierwszym rzędzie w Niderlandach i w Niemczech, to czas tzw. późnogotyckiego „baroku” (Pacher, Nithardt [Grünwald], Wolgemut, Schongauer, Riemenschneider, Grassler, Rothge, Stwos, Jan Polak). Na początku stulecia malarstwo Flandrii, Hainaut i Brabancji (połu-

¹⁹ Por. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 vols, Leiden 1967–1976, s. 221.

²⁰ *Ibidem*, s. 223.

dnie niderlandzkie) wydawało się bardziej konserwatywne w porównaniu z prowincjami północnymi – Geldrią, Cleve i samą Holandią. Przeniesienie siedziby dworu burgundzkiego do Flandrii przyczyniło się do przesunięcia punktu ciężkości do Tournai i Brugii, Lowanium i Brukseli – tu ukształtowała się wielka tradycja flamandzkiego malarstwa, odległa od quasi-barokowej, pełnej napięcia nerwowości. Tu podnoszono problemy głębokich i łagodnych cech „stylu międzynarodowego” z początku stulecia. Rodzi się styl swobodniejszy, pozbawiony napięcia, w pewnym stopniu archaizujący (np. Mistrz Legendy Świętej Katarzyny działający w Brukseli, Mistrz widoku kościoła Świętej Guduli, Mistrz haftowanego listowia, Mistrz Legendy Świętej Barbary itd.). Malarze ci pochlebiali obywatelskiej dumie swych klientów i popisywali się zręcznością, przedstawiając znamienne dla danego miejsca budowle w sposób niezwykle detaliczny. Hans Memling posiadał równie znakomity zmysł obserwacji archiwisty, inwentaryzatora otaczającej go rzeczywistości, czego przykładem jest widok katedry w Kolonii w słynnym relikwiarzu św. Urszuli z 1489 r. Artysta z niezwykłą sympatią i uwagą obserwuje zwierzęta, utrwala lśnienia, migoty i refleksy światła odbijające się od powierzchni metalu. Ogromna wrażliwość na światło i lśnienie, na efekty optyczne, na zjawiska atmosferyczne to inna z cech twórczości Memlinga (zwróćmy uwagę na panoramę doliny *Sądu Ostatecznego* dwukrotnie odbijającego się – raz w pancerzu Archanioła Michała, po raz wtóry w globie, umieszczonym pod stopami sądzącego Chrystusa).

Akt

Istotną cechą malarstwa niemieckiego mistrza jest subtelne budowanie wyobrażeń miłości i szacunku dla człowieka (portrety oraz odwaga i znanstwo, z jaką w swoich czasach przedstawiał ludzki akt). Właśnie akt, jego studium, jest momentem zwrotnym w analizie dzieła mistrza z Brugii. Niejednokrotnie oddawał on hołd urodzie bądź urokom ciała, przede wszystkim ciała kobiety (*Betsabe w kąpieeli* z 1485 r. przechowywana w Staatstgalerie w Stuttgarcie czy wyobrażenia wybranych i potępionych zaludniających gdański tryptyk).

Przypisywany Memlingowi obraz *Ewy* (z ok. roku 1485, znajdujący się Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu) wprowadza nas w istotę różnicy dzielącej pojęcie klasycznego aktu od aktu schyłkowego średniowiecza. Obserwujemy tu nadmierną smukłość ciała, które-

go bryły nie rozbija ani też nie kształtuje żaden ślad żeber czy umięśnienia. Poszczególne formy, sprowadzające się do zestawień owalu i półkuli, nie są tu pomyślane jako odrębne bryły, lecz zdają się jedne z drugich wyrastać; ukształtowane są jak gdyby z jakiejś kleistej, ciągnącej się materii. Ten rodzaj gotyckiego aktu określa się zazwyczaj jako naturalistyczny. Intencją malarza było stworzenie postaci zgodnej z ideałem swego czasu, stanowiącej rodzaj kształtu, jaki współcześni lubili oglądać.

Idealizm

Zgodnie z definicją Gian Pietro Belloriego (1613–1696) idealista na podstawie doświadczeń tworzy pojęcie ogólne – ideę lub raczej ideał, który – mając wprawdzie swój początek w naturze – wychodzi jednak poza nią i staje się początkiem sztuki.

Pojęcia Memlinga w tym zakresie wywodzą się raczej z tradycji niż z natury, a jego doświadczenia nie dają się uznać za idee pojęć ogólnych. Dlatego staje się on właśnie tak bliski rzeczywistości. Obraz *Ewy* czy *Vanitas* jest w związku z tym przykładem wyobrażenia gotyckiej Ewy (przypomnijmy tu Ewę z ołtarza gandawskiego Jana van Eycka): ten sam wydatny brzuch, małe piersi, krótkie nogi. Ale właśnie Memlingowi zawdzięczamy kreacje najbardziej poetyckie i czyste, „nie uchylające się nigdy – jak pisze Walicki – od odpowiedzialności biologicznej. Tylko autor niderlandzki, wykształcony w tradycjach poetyki szkoły kolońskiej, mógł zdobyć się na wizję tego rodzaju aktu, którą nam prezentuje *Betsabe w kąpie-li*; tylko on i jemu podobni mogli obdarzyć czarami postać nagiej, zmartwychwstającej dziewczyny, dźwigającej się z ciężkiego snu u stóp archanioła. A cóż dopiero, gdy chodzi o podobne, wzruszające w swej nagości i szlachetności akty, kłębiące się w scenie strącenia do piekieł”²¹. W poliptyku Rogera van der Weydena w Beaune postaci potępionych, zachowując jeszcze swoją tożsamość, reprezentują najwyższy stopień napięcia aktów opanowanych przeżeniem, nabrzmiałych krzykiem i cierpieniem. Strącany w otchłanie tłum w wizji Rogera jest ogarnięty paniką – Memling przedstawia skupisko ludzi poddanych sile fatum, czyniąc swój obraz niemal zgodnym z przeddantejską wizją Tundala z wieku XII (*Visio Tnugdali*).

²¹ M. Walicki, *op. cit.*, s. 23.

Łagodna i delikatna uczuciowość Memlinga, jego marzycielstwo, decyduje o adaptacjach niektórych wątków literackich, wywodzących się z włoskiej literatury i sztuki. Jego dzieło charakteryzuje pewien, jemu tylko przynależny, „klasycyzm” spokrewniający go ze sztuką *Cinquecenta*. Wybiera kompozycje oparte na pionach, frontalne, symetryczne, rzadziej stosuje diagonale; nie lubi wywołującej niepokój gradacji przestrzeni. Panofsky, zwracając uwagę na tę cechę kompozycji Memlinga, podkreśla jego tradycjonalizm, raczej zapóźnienie niż postępowość, już odrzucenie tendencji manierystycznych schyłkowego gotyku, a jeszcze niewkroczenie w renesans.

Tryptyk gdański, ufundowany przez Tanich, stanowi wczesny i odosobniony przykład twórczości Memlinga. W latach poprzedzających rok 1472 artysta namalował około 15 różnych rozmiarów obrazów. Podejmując pracę nad tryptykiem miał już za sobą wspaniałe dzieła, by wspomnieć *Hołd trzech króli*, przechowywany w muzeum w Prado, z ok. 1470 r., tzw. *Pasję* z Pinakoteki w Turynie (ok. 1470 r.) czy *Portret Portinariego* z muzeum w Nowym Jorku (1472 r.)²².

Ikonografia Sądu Ostatecznego²³

W literaturze naukowej wymienia się dwa dzieła o tej samej, co ołtarz gdański, tematyce: *Sąd Ostateczny* Stefana Lochnera (ok. 1400–1451) ze zbiorów Muzeum Wallraf-Richartz w Kolonii (ok. 1450 r.), tryptyk Dirka Boutsy, wykonany dla sali rady miejskiej w Lowanium (obecnie w muzeum w Lille), zamówiony w roku 1468 a ukończony w 1472 oraz tryptyk Rogera van der Weydena z Beaune w Burgundii (1442–1451). Memling wyraźnie przejął od Rogera postać Chrystusa-Sędziego; podobieństwo jest tak uderzające, że Friedländer twierdzi, iż Memling posłużył się oryginalnym rysunkiem swego mistrza. Tu kończą się analogie. Pokrewieństwa

²² W kościele p.w. św. Jakuba w Toruniu znajduje się obraz *Pasji* z końca XV w., powtarzający z niewielkimi zmianami kompozycję turyńskiego malowidła Memlinga; także *Zwiastowanie*, należące niegdyś do berlińskiej kolekcji Radziwiłłów.

²³ Szczegółowa analiza por. P. Trzeciak, *Tryptyk Sadu Ostatecznego Hansa Memlinga w Gdańsku* (maszynopis pracy magisterskiej z 1960 r., w Archiwum Instytutu Historii Sztuki UW; praca wydana w Warszawie przez Akademię Sztuk Pięknych, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1990, z. 2).

z obrazem Boutsa są natomiast uderzające, Memling mógł oglądać dzieło w trakcie jego powstawania.

Gdański *Sąd Ostateczny* uznać należy za jedną z ostatnich, bodaj najbardziej fascynujących realizacji tego tematu. Skrzydło prawe (lewe od strony widza) przedstawia pochod zbawionych wstępujących do bram raju. Korowód nagich ciał kroczy ku olbrzymiemu, rzeźbionemu w białym marmurze portalowi; spoza otwartych wrót bije blask złotego światła, tego samego, którego łuna unosi się nad postacią Pantokratora i kręgiem apostołów w scenie głównej.

Aby Warburg upatruje w tym orszaku sprawiedliwych zbiorowego portretu włoskiej kolonii w Brugii. Postacie wstępują powoli na schody z kryształu, przed schodami rosną kwiaty i rozsypane są drogie kamienie, towarzyszące niemal zawsze średniowiecznym opisom niebieskiego i ziemskiego raju. Na jednym z kryształowych stopni zbawionych wita św. Piotr, przed którym przykłęka któryś z wkraczających; u rozwartych podwoi godnych wstąpienia do raju przyjmują aniołowie, przyoblekając ich nagie ciała w barwne szaty. Cały ów orszak za chwilę na zawsze przekroczy próg raju, wchłonięci zostaną w przestrzeń budowli *Civitas Dei*, upodobnionej do rzeźbionego portalu katedralnego (*Porta Aurea*). Nad wejściem widnieje tympanon z przedstawieniami *Maiestas Domini*, nad nim, w przycółku, scena *Narodzin Ewy*²⁴. Po bokach, pod baldachimami, widzimy siedzące postaci królów i proroków Starego Zakonu; w najwyższej kondygnacji, z ozdobnych ganków o formie krenelaży, wylaniają się grupy *divus*, utożsamiane z Kościołem już przez Ruperta z Deutz (ok. 1075–1130). Memling swą architekturę uczynił prawdopodobną, obdarzył ją sensem rajskiej budowli, zamienił metaforyczny język symbolu na realną materię i formę konstrukcyjną. Zainteresowany był sprawami ówczesnej scenografii i przedstawień misteryjnych, w których zwyczajowo dekoracją były schody wiodące do portalu. Bouts na prawym skrzydle swego dzieła przedstawił anioła we wspaniałej kapie, który prowadzi zbawionych ku „fontannie życia” rozpylającej swe ożywcze wody wśród wiecznie wiosennego krajobrazu.

²⁴ Uzasadnienie tej sceny znajdujemy w licznych tekstach średniowiecznych, np. napis na karcie dedykacyjnej Ewangeliarza Brenwarda z Hildesheim, mówiący, że zamknięta przez Ewę brama raju została otwarta ponownie przez Marię: *Porta paradisi primaevam clausa per Eva/ Nunc est per sanctam cunctis patefacta Mariam*.

Korzystając z wzorca Bouts'a wykorzystał go Memling dość wiernie, podejmując pracę nad drugim skrzydłem, przedstawiającym pełną grozy scenę *Strącenia do piekieł*. Oparł ją na wizji Tundala. Podczas gdy w ujęciu Rogera van der Weydena są to ludzie ogarnięci paniką, zdruzgotani, zarówno Bouts, jak i Memling ukazują nam skłębione ciała o rozpaczliwie otwartych ustach, niezdolnych jednak wydać krzyku, spadających w otchłań z wyroku strasznego losu. Czeluście piekieł upodobnione tu zostały do ognistej, powietrznej trąby składającej się z płomieni i siarki, której wir wsysa szeregi potępionych, gdy tylko szala wagi zdecyduje o ich przeznaczeniu. Podczas gdy po prawicy Archanioła orszak wybranych kroczy w niezakłóconym spokoju, po lewicy szaleją piekielne wyziwy, porywające skazanych jak garść zeschniętych, spalających się liści wciąganych w ogień; drastyczne, spazmatyczne napięcie ruchowe tej grupy uprowadzanej w otchłań przedstawia się uroczystemu charakterowi sprawiedliwych.

Kompozycja *Sądu Ostatecznego* ma formę panoramy rozciągającej się przez trzy kwatery podzielone ramami. Jedność kompozycyjną trzech części zaznaczona jest motywem ruchu, wprowadzającym swoistego rodzaju jedność miejsca i akcji; ruch ten przebiega po eliptycznej orbicie, stanowiąc podstawową architekturę tej potężnej wizji kosmicznego dramatu. Ten element w dziele Memlinga jest nowatorski, niezwykle oryginalny. Idea ikonograficzna obrazu zachowuje natomiast tradycję. Chrystus sądzi siedząc na łuku tęczowym, symbole lilii i miecza ukazane są po bokach jego głowy. Poniżej umieszczona jest scena *Psychostasis*: św. Michał trzyma wagę, na której szalach małe figurki ludzkie oznaczają zbawionych i potępionych. Z lewej, na skrzydle przedstawiony jest raj – zgodnie z tradycją niderlandzką i niemiecką – jako gotycki portal. Piekło reprezentują chaos i ciemność – jest to skalista przepaść, otchłań bez dna.

Gdy skrzydła są zamknięte Angelo Tani i Catharina Tanagli widoczni są w pozycji adorantów klęczących poniżej figur Madonny z Dzieciątkiem i św. Michała. Powiązanie donatorów i ich patronów (nad Anielem znajduje się Madonna z Dzieciątkiem, nad Cathariną Archanioł) ma charakter diagonalny; dzięki temu zabiegowi przedstawieni zostali jako adoranci wpatrujący się w postać adowanego świętego – z jednego skrzydła na drugie. Rysunek Memlinga – generalnie – cechuje dążenie do harmonii, uspokojenia, kontrola wyobraźni, której podporządkowany był proces powstawania dzieła. Zwróćmy uwagę na lewą stronę od św. Michała, gdzie

przedstawiono znany motyw *Psychomachii*: anioł i szatan walczący o duszę człowieka.

Obrazy światła

Teraźniejszość obrazu – Sąd Ostateczny – rozwija się w różnych, zmieniających się napięciach ekspresji współtworzonych przez samą kompozycję dzieła, zaludniające je postaci świętych, aniołów, ludzi, stworów piekielnych oraz światło. „Wszystkie te zmiany dziejące się w przestrzeni organizuje i jednoczy oś obrazu. – pisze Urszula Mazurczak – Ona też koncentruje temporalność związaną z ruchem i zmianą, jaka zachodzi w całym obrazie”²⁵. W tym dziele architektura przestrzeni sugeruje istnienie jakiegoś pozaziemskiego porządku wydarzeń, których jesteśmy świadkami. U podstaw czasowego procesu w obrazie sytuuje się moment, gdy z ciemności wyłania się światło²⁶. Ostra luna widoczna na horyzoncie wyłania się z ciemności, w jakich pogrążona została ziemia. W sferze nieba widoczne są rozstępujące się chmury, spoza których wyłania się krąg tęczy – ona oraz kula świata łączy niebo i ziemię. Blask w strefie najwyższej natomiast ma cechy wiecznego trwania. Światło niebios i ziemi złączone zostało w jeden ruch przenikania się *sacrum* i *profanum*; ale łuk tęczy przenika także pod-ziemię. „Kosmiczny chaos czasów ostatnich posiada swój pierwowzór w przeszłości. Przeszłością tą jest pierwszy dzień stworzenia, gdy z ciemności wyłoniło się światło, gdy Bóg oddzielił ziemię od nieba”²⁷. Koło czasu – tęcza – zamyka się; przymierze człowieka z Bogiem, jakie dokonało się po potopie, musi znaleźć swój wyraz – oto Chrystus, który zjawia się w Dniu Sądu Ostatecznego jest istotą więzi pomiędzy czasem stworzenia świata a jego końcem. Chrystus przedstawiony został jako ukrzyżowany i zmartwychwstały jednocześnie. Zatem śmierć i zmartwychwstanie uwidocznione w obrazie są zapowiedzią zmartwychwstania ciał w Dniu Ostatecznym. To, co dzieje się na obrazie – na co wskazują rany Chrystusa, Arma Christi, apostołowie – jest czasem powrotu, a nie jedynie przyjścia Chrystusa.

²⁵ U. Mazurczak, *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego*, Lublin 1984, s. 138–139.

²⁶ Por. opis Sądu Ostatecznego według św. Marka 13, 24–27: „Ale w owe dni, które nastaną po tej udręce, zaćmi się słońce i księżyc nie zjaśnieje swoim blaskiem...”, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1978.

²⁷ *Ibidem*, s. 139.

Przywoływany jest tu czas mesjański. Pamiętajmy, że przyjście Mesjasza, np. w Księdze Izajasza, jest ujmowane jako akt stworzenia. Zatem czas teraźniejszy obrazu (paruzja Chrystusa) sytuuje się na osi: stworzenie świata – czas mesjański – Sąd Ostateczny²⁸. Dowodem zarysowanego tu schematu są postaci orędowników: Marii i św. Jana Chrzciciela. Maria jako Matka Boga jest jednocześnie Matką Kościoła. Święty Jan Chrzciciel jest tym, który pozostał „najmniejszym w królestwie niebieskim”²⁹. Przejmuje on funkcje pośrednictwa człowieka przed Chrystusem-Sędzią z czasów przedmesjańskich. Można zatem przyjąć, że Maria i Jan Chrzciciel personifikują tu dwie ery ludzkie, które powstają z martwych. Natomiast Chrystus przedstawiony jest jako wieczność, nie obejmuje go żadna zmiana i żaden czas.

Sąd jako spełnienie się sprawiedliwości

Aktu sądenia dokonuje św. Michał. Stoi wprawdzie na ziemi, ale przynależy do innej rzeczywistości. Jednym z elementów wskazujących na jego związki ze sferą niebios są pawie pióra, które symbolizują niebo. Paw w ikonografii chrześcijańskiej jest symbolem połączenia wszystkich barw i całościowości; występuje też jako znak nieśmiertelności i niezniszczalnej duszy³⁰. Scena *psychostasis*, w strukturze czasowej dzieła, gra rolę punktu zwrotnego. „Poziom, jaki przybiorą szale zawiera się w czasie, któremu jednocześnie odpowiada i w którym kondensuje się cała przeszłość ludzka rozumiana nie jako dobro w abstrakcyjnym sensie cnoty, ale konkretna przeszłość. Jest jednocześnie ‘zwrotnym punktem’ ku przyszłości”³¹.

Refleks i lustro

W drugiej połowie XV w. kunsztowne wykorzystanie lustra w celu konsekwentnego i pełnego wyobrażenia przestrzeni występuje u Memlinga w miejscu, gdzie refleksy i lustrzane odbicia pełnią bardzo ważną funkcję. Artysta wykorzystuje tu efekty świetlne i optyczne, jakie znamy z obrazów Jana van Eycka. W dolnej części

²⁸ Por. U. Mazurczak, *op. cit.*, s. 140.

²⁹ Por. A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Paris 1957.

³⁰ Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s. 303.

³¹ U. Mazurczak, *op. cit.*, s. 142.

środkowej tablicy tryptyku cały pierwszy plan sceny odbija się w pancerzu św. Michała trzymającego wagę, widziany z jego punktu widzenia. W kryształowej kuli, na której Chrystusa opiera stopy, widoczny jest ten sam widok; tym razem ukazany z punktu widzenia Sędziego. Cechą znamioną owych odbitych obrazów – w przeciwieństwie do refleksów spotykanych w obrazach van Eycka – jest to, że odzwierciedlają one to, co i tak widoczne jest w obrazie, nie dodają niczego ani nie „wyprowadzają” poza obraz; wiążą natomiast akcję toczącą się na trzech skrzydłach dzieła w jeden syntetyczny widok rzutowany na sferyczną powierzchnię³². Refleksy świetlne w obrazie Memlinga pokazują tę samą scenerię i te same postaci, jedynie punkt widzenia jest inny. Sąd obserwujemy z różnych perspektyw: w zbroji archaniola widzimy refleks sylwetki Portinariego klęczącego na szali wagi! Widzimy także wagę i krzyż św. Michała. W globie kosmicznym odbicie ukazuje obraz widziany z góry, niejako z punktu widzenia Najwyższego Sędziego. Tak też przedstawiony jest św. Michał, podobnie – zbawieni i potępieni, rzutowani na wypukłą powierzchnię kuli. W tym dziele, powstałym w okresie młodzieńczym, Memling bliski jest bardzo dokonani swego mistrza Jana van Eycka i Rogera van der Weydena. Zbrojny anioł z obrazu van Eycka *Sąd Ostateczny*, znajdującego się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, wydaje się być bratem archaniola z obrazu gdańskiego.

Idea wyobrażenia raju jako gotyckiego portalu pochodziła z ogólnej tradycji, lecz motyw stylistycznego zróżnicowania form architektonicznych, jak uważa Jan Białostocki, może być odwołaniem do symboliki stylów architektonicznych, spotykanych u van Eycka i Roberta Campina (ok. 1380–1444). Poza imponującym portalem ujętym w formy późnego gotyku, widoczne są z tyłu fragmenty dwóch romańskich wież, ozdobionych arkadami i spiralnym ornamentem. Prawą wieżę widać dość dobrze, powyżej portalu, lewa jest widoczna fragmentarycznie. W otworze bramy można dostrzec kolumnienki, które stanowią jej podstawę w przyziemiu. Białostocki sugeruje, że – być może – jest to aluzja do dwóch kolumn, *Constantia* i *Fortitudo*, które stały przed świątynią Salomona. Możliwe, iż intencją artysty było podkreślenie tradycji *Starego* i *Nowego Testamentu* w idei Raju. Na balkonach portalu aniołowie śpie-

³² Por. J. Białostocki, *Obrazy światła. Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI w.*, [w:] *Symbol i obraz*, Warszawa 1982, s. 89–94.

wają i grają na różnych instrumentach (trąby, harfa, piszczałki, lutnia) na chwałę Boga.

Sąd Ostateczny jest wczesnym – powtórzmy – dziełem Memlinga, był prawdopodobnie pierwszym, które miało być udostępnione wiernym w publicznym miejscu – w kościele bądź kaplicy. Przeznaczony był dla kościoła we Florencji. Niewątpliwie Memling wiązał z tym dziełem swe ambicje i plany; oczekiwał, że odegra ono szczególną rolę w jego karierze. Stąd zapewne odwaga w stosowaniu elementów niezwykłych, także dla samego artysty. Niekiedy wydaje się jakby czerpał z motywów klasycznych. Zwróćmy uwagę na budzącą się do nowego życia kobietę na pierwszym planie w części środkowej tryptyku, która przypomina nereidy z rzymskich sarkofagów; wspiera się odsuniętą do tyłu ręką, tak jak one wspierają się na grzbietach trytonów unoszących je na falach. W innym miejscu demony, potwory, szatany przypominają straszliwe zjawy, jakie spotykać będziemy w malarstwie romantyków ponad trzysta lat później. *Sąd Ostateczny* Memlinga, sytuując się w ciągu tradycji tego tematu (od fryzowej, statycznej kompozycji van der Weydena, poprzez Lochnera, Michała Anioła) pozostaje dziełem przełomowym. Zawiera wszystkie elementy dawniejszej tradycji: motywy statycznej kompozycji Rogera, fantastyczną narracyjność Lochnera, obiektywność van Eycka i ekspresyjność Boutsy, a zarazem wnosi nowe wartości i z tych elementów tworzy odmienną wizję, zorganizowaną przez dramatyczny i wszystkoogarniający eliptyczny ruch³³. Zbawieni, ci którzy zmartwychwstają w środkowej części tryptyku, zmierzają w stronę lewą i w górę ku bramie rajy. Ten ruch następnie włączony jest w statyczną, lecz stanowiącą część dynamiki całości, grupę siedzących na chmurach apostołów. Na prawym skrzydle potępieni spadają w przepaść opisując krzywizną symetryczną wobec tej, która decydowała o ruchu zbawionych wstępujących do rajy. Owa elipsoidalna forma zamyka się ruchowymi sugestiami czołgających się na pierwszym planie potępieńców. Mamy tu motyw kosmicznej rotacji, znany nam z dzieła Michała Anioła, Memling wykorzystał go siedemdziesiąt lat wcześniej! Dzieło mistrza tryptyku gdańskiego cechuje niezwykła inwencja artystyczna, wyobraźnia, talent pozwalający stworzyć wizję malarską odosobnioną na tle jego twórczości, przekroczyć granice czasu, w którym żył i miejsca, w którym tworzył. Od

³³ Por. *ibidem*, s. 32.

tradycji średniowiecznego moralitetu przebył Memling drogę do kosmicznego dramatu.

Przestrzeń

Przestrzeń w tym obrazie jest wieloraka. Jest przede wszystkim przestrzenią ukształtowaną przez ruch i światło. Kwatera środkowa zbudowana jest na zasadzie opozycji góra-dół, w kwaterach bocznych dominuje zasada: wznoszenie-opadanie. Sfera „dolu” jest sferą ziemi: to obraz fragmentu jakiegoś rozległego obrazu, nieledwie pustynnego. W oddali wyłaniają się niewielkie wzgórza tworzące horyzont; przestrzeń ta nie jest zamknięta – jej nieskończoność sugeruje luna światła, która wyłania się zza linii horyzontu. Przestrzeń ziemską zmienia postać przekraczając własną naturę. Pustynny, niemal księżycowy pejzaż ziemi jest miejscem dramatu ludzi, którzy powstając z grobów kierują pełen przerażenia wzrok ku niebu. Strona lewa (prawa z punktu widzenia widza) jest stroną chaosu, trwogi, tragicznej samotności człowieka w obliczu spraw ostatecznych. Zaciemniona, pusta przestrzeń jest tłem dla mających w oddali ostrych załamów skał. Strona lewa sfery ziemi jest nieco jaśniejsza. Postaci ludzkie w modlitewnym pokłonie oddają hołd bądź formują orszak. W samym centrum stoi św. Michał. Jego uwaga skupiona jest na wskazówce wagi. Potężna, piękna, spokojna postać archaniola ubranego w lśniąca zbroję rycerską wprowadza ład do przestrzeni tej części obrazu.

Sfera „góry” to przestrzeń rozwierających się niebios. Obłoki przeświecone niebiańskim blaskiem sugerują głębię kosmiczną, z której wyłania się krąg tęczy. Jego dolna część ginie za horyzontem, łącząc się z jego świetlistością. Na samym szczycie łuku siedzi Sędzia Najwyższy. Z kosmicznej głębi wyłania się połyskująca metalicznie kula, na której Chrystus oparł stopy. Przed krąg wysunięte są postaci Marii i św. Jana Chrzciciela. Za nimi, w dwóch rzędach, siedzą po obu stronach apostołowie. Pozornie oddzielone, sfery przenikają się. Światło powoduje odbicia na błyszczących powierzchniach – ten efekt daje wrażenie ciągle zmieniającej się przestrzeni i powierzchni. Światło tworzy obrazy na powierzchni kuli.

Chrystus znajduje się w centrum obrazu, jest samym centrum, jest osią dynamizującą kompozycję. Wokół Niego promieniuje światło w formie trzech świetlistych kręgów wpisanych w siebie. Absolut został włączony w geometryczny krąg nieskończoności.

Chrystus jest tu stałym, nieporuszoną bytem w rozchodzącym się kręgu promieni światła. Przestrzenna centralność została potwierdzona stanem stałości, wiecznością nieustępliwego wypełnienia się treści Pisma. Pozostałe postaci, otaczające Zbawiciela, są na swój sposób poruszone, w subtelny sposób odnosząc się swą obecnością do Wielkiego Sędziego.

Środkowa część tryptyku znajduje swe dopełnienie przestrzenne i kompozycyjne zamknięcie w bocznych skrzydłach, które stanowią razem z nią całość formalną i treściową. Przenikanie tych ekspresyjnych przestrzeni tworzonych przez światło i cień, wznoszenie i opadanie kierunku ruchu, znajduje pełnię w całości dzieła. Zasada elipsy, która decydowała o przestrzeni w części centralnej obrazu, decyduje także o kompozycji całego dzieła. Tym najbardziej rozległym, obejmującym cały obraz, kręgiem jest ten, który w dolnej części tworzą postaci wstępujące i zstępujące, w górnej są to apostołowie. Kierunek ruchu odpowiada ruchowi rąk Chrystusa – uniesionej prawicy i opuszczonej lewicy. Sam Chrystus zatem jest źródłem ruchu. Przestrzeń lewego fragmentu obrazu stanowi połączenie, swoiste ogniwo zespalaające sferę dolną z górną. Spokój i harmonia, jakie panują w tej części, wznosząca linia schodów, strzelistość architektury, otwarcie jej na nieskończoność, są elementami kreującymi dynamikę. Jednak jest to jedynie proces przejściowy, który podkreśla stan zawieszenia nad czeluścią piekielną. Wyznacza go chaos, nienaturalne pozycje ciał, chwiejność figur ludzkich w relacji do stworów piekielnych, dalej przepaść, tworzona przez skały i płomienie. Ogień, do którego są spychani potępieni, nie jest źródłem światła, lecz miejscem ciemności. Męka piekielna oddana została jako męka duszy z powodu braku światłości. Postaci odwracające głowy i spoglądające po raz ostatni na Syna Człowieczego – oblicze światła – są tu wyrazem ulotności chwili i wieczności, wiecznej ciemności. „To zderzenie oddaje egzystencjalny wymiar dramatu człowieka skazanego na potępienie, który wiecznej ciemności próbuje przeciwstawić moment światłości”³⁴.

Ciemność, wydobycie niejako „fizycznego” stanu spadania nadają temu wyobrażeniu nie tyle charakter mąk piekielnych, ile męki wiecznego przeżywania dramatu Sądu Ostatecznego. Ta scena zawiera w sobie grozę koszmaru sennego, w którym doznawa-

³⁴ U. Mazurczak, *op. cit.*, s. 144.

nie spadania w otchłań bez dna ma wymiar niekończącej się, wiecznej katastrofy egzystencji.

Ruch w obrazie

Obraz *Sąd Ostateczny*, namalowany przez Hansa Memlinga pomiędzy rokiem 1467 a 1471, to „wizja dramatu kosmicznego” na wskroś średniowiecznego. Elementem tworzącym tę strukturę jest ruch biegnący po eliptycznej orbicie. Rozgrywające się kolejne fazy układają się w określony, dziejący się proces. Ruch porządkujący całość stwarza wrażenie dziania się procesu, który rozpościera się w czasie; ujawnia się jako przemijanie, przechodzenie, transformacja³⁵. Dzieło to jest ostatnią w dziejach historii sztuki czystą, monumentalną instrumentacją średniowiecznego pojmowania *Sądu Ostatecznego* jako wskrzeszenia umarłych w dolinie Jozafata, gdzie anioł z Apokalipsy dmie w trąbę Bożą. Na jego czole tkwi godło solarne, którego sens podkreślają złociste pukle. Symbolicznie śmierć równoznaczna jest ze śmiercią duszy, z zapomnieniem przez człowieka o swym transcendentnym celu. Ciało i pożądanie cielesne są grobem. Anioł swym blaskiem i dźwiękiem trąby (również symbol solarny) „budzi” ukrytą w człowieku, żyjącym w nieprawdzie, tęsknotę do zmartwychwstania.

Monumentalna scena *Sądu Ostatecznego* jako czytelny, narracyjnie wywiedziony przekaz teologiczny artysty świadomego treści znanych traktatów eschatologicznych swej epoki, dotyczących tego tematu, przedstawia doskonałą całościową konstrukcję scholastyczną. Symultaniczny obraz Memlinga ukazuje moment, gdy Historia bierze swój początek i jednocześnie zamyka wydarzenia, które w jego ramach się rozgrywają. Ostatniemu Dniu Świata – Dniu Sądному musi być przeciwstawiony Początek. Owym Początkiem jest w dziele niemieckiego mistrza, niemal niemożliwa do zauważenia dla odbiorcy, scena związana ze Zbawieniem, którą jest tu wyobrażenie Zwiastowania Marii³⁶. Na prawym skrzydle (lewym od strony widza), wyobrażającym tłum Zbawionych wkraczających po kryształowych schodach do Bram Raju, artysta namalował biskupa. Na ornacie wyhaftowana została scena Zwiastowania, umiesz-

³⁵ Por. *ibidem*, s. 138 i in.

³⁶ Spostrzeżenie to zawdzięczam pani Beacie Szyber, kustoszowi Muzeum Narodowego w Gdańsku.

czona w kompozycji skrzydła tryptyku dokładnie na osi, której przedłużeniem jest kolumna dzieląca Bramę. Dwudzielna brama symbolizuje boską i ludzką naturę Chrystusa, powyżej widnieje scena wyobrażająca „tronującą” Matkę Boską jako Królową Niebios, oraz – w tympanonie – scena stworzenia Ewy. Artysta, odwołując się do myśli teologicznej, przedstawia odwieczną równoległość osoby Ewy i Marii. Maria jako Współodkupicielka (teologia Bernarda z Clairvaux) jest tą, która otwarła Bramy Raju, jakie Ewa zamknęła grzechem pierwotnym. Zatem owo „ukryte” Zwiastowanie wyobrażone na biskupim ornacie, scena stworzenia Ewy z żebra Adama oraz Maria klęcząca przed Chrystusem w scenie Sądu, czynią dzieło Memlinga swoistą opowieścią o historii Zbawienia i o roli, jaką odegrała w niej Maria, patronka kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Gdańsku.

Ołtarz Memlinga, jakkolwiek pierwotnie nieprzeznaczony dla Gdańska, znalazł w tym mieście swe szczególne miejsce. Otaczany religijną czcią, podziwiany, nadal intryguje maestrią konstrukcji narracyjnej. Memling, pragnąc stworzyć opowieść obrazową, ogromne *teatrum* Sądu Ostatecznego przedstawił jako rozbudowaną, klarowną wizję chrześcijańskiego traktatu eschatologicznego.

ELEONORA JEDLIŃSKA

**A contribution to the history
and meaning of the painting *The last Judgment*
by Hans Memling (c. 1440–1494)**

Hans Memling was born in the region of the Middle Rhine. He worked in Cologne and Brussels before purchasing Bruges' citizenship in 1465. His art, while deeply influenced by the paintings of Jan van Eyck and Roger van der Weyden, is characterized by calm seriousness, luminous colours, perfect composition and – what is the most important – deep knowledge of theological medieval doctrine of Last Judgment.

Central wing: Christ appears in evangelical guise seated on rainbow, his feet resting on a glistening globe, surrounded by the apostles and intercessors Madonna and John the Baptist. The rainbow separates the two worlds and their different orders; the golden space of God's Kingdom appears at the top, while the

earth, represented as a wide plain enclosed in the distance by a chain of mountains, is shown at the background. This is the valley of Josephat, which, according to the apocryphal author – Honorius Augustoduenensis of Autun, *Elucidarius sive dialogues de summa totius christianae theologiae*, PL 172, 1165C and James de Voragine, *Legenda Aurea* – will be the site of The Last Judgment. The time of day is fixed by the dark blue-green night (it is midnight) sky. All the figures are pictured on a cloud that continues right to the gates of paradise, and left to the hell. The angels (as tradition says) with the instruments of the Passion hover above this divine assembly; the four angels blowing their apocalyptic trumpets.

The figure of St Michael stands on the earth directly below Christ, on the axis mundi. He is holding the scales in his left hand, he uses the crosier as a spear in his right hand to puncture the flesh of the condemned soul. The iconography of the altarpiece is clarified by its destination. St Michael has been selected here first and primary as the saint to whom the chapel was dedicated (Angelo di Jacopo Tani – the donor of altarpiece founded a chapel in Fiesole devoted to St Michael and drew up his will).

On the right, St Peter leads the small crowd of righteous up a crystal staircase to the gates of paradise. The procession is headed by a pope, a cardinal and a bishop. On the chasuble of the bishop we can see the small, almost hidden and faint but really important picture of *Annunciation*. This „hidden” *Annunciation*, image of creation of Eve from the rib of Adam (tympanum in gate of paradise), and Madonna kneeling before Christ in central panel of Memling’s triptych – is a holy narrative about our history of Redemption and extraordinary role in it.

The important problems which are analyzed in this article are the issue of influences on Memling’s work by other painters (Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Roger van der Weyden, Dieric Bouts), the problem of nudity in his pictures, the iconography of *Last Judgement*, images of light, „Judge as a fulfillment of judiciary”, reflection and mirror, space and movement in the picture.