HANS MEMLING

SĄD OSTATECZNY

z Muzeum Narodowego w Gdańsku

Muzeum
Narodowe
w Gdańsku

Alicja Andrzejewska-Zając
Magdalena Podgórzak

HANS MEMLING
SĄD OSTATECZNY

z Muzeum Narodowego w Gdańsku

Gdańsk 2015

Spis treści

HISTORIA POWSTANIA DZIEŁA

Fundator ... 12
Twórca ... 13
Datowanie dzieła ... 25
Brugia ... 28

DZIEJE TRYPTYKU

Gdańsk ... 32
Paryż ... 38
Berlin ... 39
Paul Beneke i karawela „Peter von Danzig" ... 42

IKONOGRAFIA

Wizja Sądu ... 46
Kwatera środkowa ... 49
Prawe skrzydło ... 64
Lewe skrzydło ... 74
Rewersy skrzydeł ... 78

TECHNIKA MALARSKA, KONSERWACJA I BADANIA

Technika malarska ... 84
Konserwacja i badania tryptyku ... 94

Literatura wykorzystana w publikacji ... 96

Mecenas projektu upowszechniania i promocji
Sądu Ostatecznego Hansa Mamlinga

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Muzeum Narodowe w Gdańsku

MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

Sąd Ostateczny Hansa Memlinga, zapewne najcenniejsze dzieło sztuki dawnej w zbiorach polskich, to malowane retabulum ołtarzowe w kształcie tryptyku. Wykonane w technice temperowo-olejnej na deskach dębowych sklejonych na styk, składa się z jednostronnie malowanej tablicy środkowej o wymiarach 224 x 162 cm (w ramie 242 x 180 cm) i dwóch malowanych dwustronnie skrzydeł o wymiarach 223,5 x 72,5 cm (w ramach 242 x 90 cm).

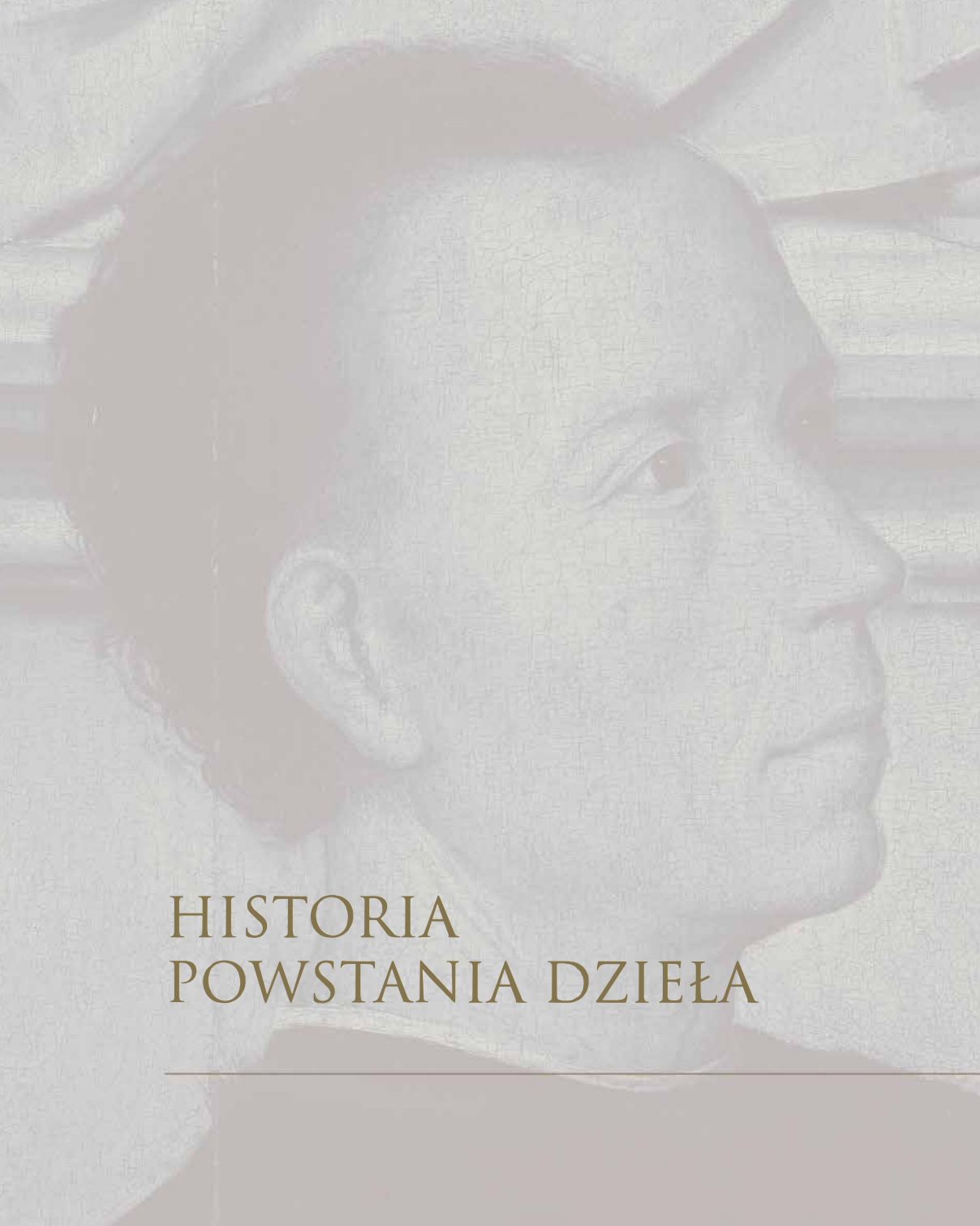
Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, 1467 – 1473, Muzeum Narodowe w Gdańsku

s. 80
s. 80
s. 75
s. 75
s. 74
s. 73
s. 71
s. 72
s. 72
s. 73
s. 20
s. 69
s. 96
s. 68
s. 67
s. 53
s. 52
s. 53
s. 65
s. 54
s. 54
s. 51
s. 55
s. 59
s. 55
s. 61
s. 58
s. 60
s. 18, 27
s. 63
s. 64
s. 60
s. 77
s. 78
s. 79
s. 79
s. 81
s. 81

Makieta tryptyku.
Zaznaczone fragmenty zostały omówione szerzej na podanych stronach.

Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątaniny wokół spraw nieważnych i głupich. [...] Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić.

Zbigniew Herbert



HISTORIA POWSTANIA DZIEŁA

Nie odnaleziono żadnych dokumentów zawierających choćby wzmiankę o zleceniu, osobie fundatora lub wykonawcy malowidła. Obecna wiedza na ten temat jest wynikiem żmudnych badań historyków sztuki rekonstruujących okoliczności powstania dzieła. Przełomem w historii badań nad gdańskim ołtarzem były publikacje Aby Warburga z lat 1901–1902, który zidentyfikował fundatorów sportretowanych na zewnętrznej stronie bocznych skrzydeł tryptyku. Warburg przeprowadził analizę herbów umieszczonych tuż obok klęczących postaci, posiłkując się przy tym dokumentami odnalezionymi we florenckich archiwach. Badacze dzieła zgodnie potwierdzają przedstawioną wówczas tezę, że uwiecznione w modlitewnych pozach osoby to florencki bankier Angelo Tani, który do 1465 roku kierował brugijską filią Banku Medyceuszy, oraz jego dużo młodsza żona, Caterina Tanagli. Ślub tej pary odbył się w 1466 roku we Florencji, Angelo miał wówczas 50 lat, Caterina zaś jedynie 18. Warburg celnie zidentyfikował też postać zbawionego na szali wagi jako Tommasa Portinariego, współpracownika i rywala Angela Taniego.

FUNDATOR

Przyjrzyjmy się bliżej obu sportretowanym bankierom, należącym do bardzo licznej wówczas włoskiej kolonii w Brugii. Angelo Tani, urodzony w 1415 roku w zamożnej rodzinie florenckiej, rozpoczął pracę w służbie Medyceuszy najprawdopodobniej w 1440 roku, w oddziale banku w Wenecji. Wkrótce został przeniesiony do Brugii, a następnie do filii londyńskiej. W 1450 roku ponownie pracował w Brugii, gdzie przez kolejnych 15 lat pełnił funkcję kierownika tamtejszego oddziału. W 1464 roku odbył jedną z rutynowych podróży do Florencji, aby przedstawić przełożonym sprawozdanie z pracy banku i przedłużyć swój kontrakt. W tym czasie, najprawdopodobniej na skutek intryg zazdrosnego o pozycję, żądnego władzy współpracownika – Tommasa Portinariego, Angelo Tani utracił swoje stanowisko. W 1465 roku, gdy przebywał jeszcze we Florencji, nowym kierownikiem filii Banku Medyceuszy w Brugii został właśnie Portinari. W 1466 roku Tani zawarł związek małżeński z Cateriną Tanagli, pochodzącą z jednego z najbogatszych florenckich rodów kupieckich. Rok później sporządził testament. Na polecenie Medyceuszy w grudniu 1467 roku Angelo wyruszył do Londynu, aby ratować stojący na skraju bankructwa oddział banku. Pomimo że pozbawiono go kierowniczego stanowiska, nadal pozostawał wspólnikiem i wciąż przysługiwało mu prawo do udziału w zyskach filii brugijskiej. Dotarł tam w styczniu 1468 roku. Dzięki zachowanym dokumentom wiemy, że w lipcu tego samego roku Angelo Tani pojawił się w Brugii, gdzie uczestniczył w orszaku Małgorzaty z Yorku, która przybyła do miasta, aby poślubić księcia Burgundii Karola Śmiałego (zaślubiny i towarzyszące im uroczystości były finansowane z pożyczek zaciągniętych u Medyceuszy). Do Florencji powrócił w 1469 roku. W 1473 roku, kiedy *Sąd Ostateczny* wypływał do Italii na dzierżawionym właśnie przez Portinariego galeonie „San Matteo”,

Taniego nie było już w Niderlandach. Zmarł we Florencji w kwietniu 1492 roku podczas epidemii. Krótko po nim zmarła też Caterina i jedna z córek.

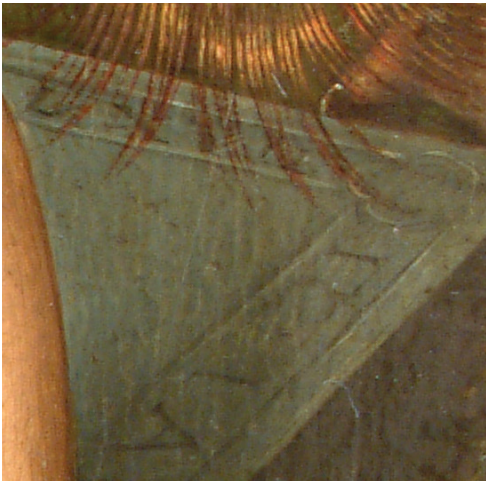
Dużo więcej śladów swej działalności pozostawił Tommaso Portinari. Pochodził ze świetnego florenckiego rodu o bankierskich tradycjach, utrzymującego bliskie kontakty z Medyceuszami. Około 1440 roku jako 12-letni młodzieniec przybył do Brugii, aby pomóc swemu kuzynowi Bernardo Portinariemu, który był pierwszym kierownikiem tamtejszej faktorii, otwartej w 1439 roku. Mimo wielu zalet, jakie Tomasso posiadał – doskonałej znajomości języka flamandzkiego i francuskiego, licznych kontaktów handlowych i wpływów na brugijskim dworze – Cosimo de'Medici nie zdecydował się powierzyć mu kierowniczego stanowiska. Upragniony awans udało mu się uzyskać dopiero po jego śmierci, w czasie gdy Angelo Tani przebywał we Florencji, mając nadzieję na przedłużenie swojego kontraktu. Z zachowanej korespondencji wynika, że Portinari usilnie starał się zdyskredytować i oczernić rywala w oczach Medyceuszy. Robił to na tyle skutecznie, że w 1465 roku został wspólnikiem filii banku w Brugii i otrzymał stanowisko dyrektora, zastępując Angela Taniego. Ożenił się około 1470 roku z młodziutką Marią Maddaleną Baroncelli. Podobnie jak Tani utrzymywał bliskie kontakty z burgundzkim dworem książęcym, będąc przyjacielem, powiernikiem i zaufanym doradcą Karola Śmiałego. Jego pozycja wydawała się niezachwiana, a on sam cieszył się przychylnością księcia oraz szacunkiem i uznaniem brugijskiego patrycjatu. Zasłynął jako hojny patron i donator. Był zleceniodawcą takich dzieł, jak *Pokłon pasterzy* (znany też jako *Tryptyk Portinarich*) [il. 1] Hugo van der Goesa i *Pasja* Hansa Memlinga, na których został uwieczniony wraz z żoną. Był też dobroczyńcą brugijskich kościołów i klasztorów. Nieskrywana fascynacja dworskim stylem życia i arystokratyczne aspiracje stały się jednak przyczyną jego zguby. Portinari coraz częściej przeprowadzał nieroztropne i ryzykowne operacje finansowe, szczodrze, często bez wiedzy swych florenckich patronów, udzielał pożyczek burgundzkiemu władcy, które nigdy nie zostały spłacone. Ogromne zadłużenie doprowadziło do upadku brugijskiej faktorii w 1480 roku. W 1497 roku powrócił do rodzinnej Florencji, a cztery lata później zmarł.

TWÓRCA

Sygnatury autora przez wieki doszukiwano się w widocznej na obrazie inskrypcji znajdującej się na płycie nagrobnej [il. 2] w środkowej części tryptyku, na lewo od postaci Archanioła Michała. Oprócz słów „Anno Domini" i rzymskich cyfr „CCCLXVII" napis ten zawiera słowa „IC IAC", obecnie interpretowane raczej jako „Hic Iacet" (łac. 'Tu spoczywa'); dawniej „IAC" odczytywano jako trzy pierwsze litery imienia Jakub. Właśnie bliżej nieokreślony mistrz Jakub jest wymieniony jako autor tryptyku w XV-wiecznej gdańskiej kronice Caspra Weinreicha. W XVII wieku jezuita Marcin Hincz przypisał autorstwo ołtarza braciom Jakubowi i Hubertowi van Eyck. W późniejszych opracowaniach powtarzana była koncepcja, jakoby obraz został namalowany przez jednego lub obu

il. 1. Hugo van der Goes, *Pokłon pasterzy*, Galleria Uffizi, Florencja

Na skrzydłach nastawy ołtarzowej zostali ukazani fundator Tomasso Portinari wraz z małżonką Marią Magdaleną i dziećmi. Bankier zamówił ołtarz w pracowni brugijskiego mistrza do kościoła San Edigio we Florencji. Dzieło szczęśliwie dotarło do Florencji w 1483 roku.



il. 2. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

il. 3. Autoportret Hansa Memlinga
Hans Memling, *Tryptyk rodziny Donne*, fragment, ok. 1480, National Galery, Londyn

braci, czego potwierdzenie miała stanowić część wspomnianej wcześniej inskrypcji („IC") – sugerując się tym napisem, mylnie interpretowano imię młodszego z braci, które brzmiało Jan, a nie Jakub. Na początku XIX wieku, kiedy obraz wywieziono do Paryża, był on podziwiany w Luwrze jako dzieło Jana van Eycka. Niektórzy badacze wskazywali też innych możliwych autorów, między innymi Rogiera van der Weydena czy Hugo van der Goesa, jednak dopiero w 1843 roku niemiecki historyk sztuki Heinrich Gustav Hotho w dwutomowym dziele *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* z lat 1842–1843 przypisał gdański ołtarz Hansowi Memlingowi. Atrybucję tę stopniowo, choć nie bez zastrzeżeń, przyjmowali kolejni specjaliści. Obecnie funkcjonuje w powszechnej świadomości, ale wśród badaczy nie gasną wątpliwości co do wyłączności autorstwa Memlinga, powodowane choćby odmiennością tryptyku na tle pozostałej twórczości malarza, a zwłaszcza tych dzieł, które mogły powstać w tym samym czasie co gdański *Sąd Ostateczny.*

O życiu Memlinga wiemy niewiele. Najważniejszym śladem, który po nim pozostał, są jego dzieła. Jedna z nielicznych, poświadczonych archiwalnie informacji o życiu artysty, pochodzi z 30 stycznia 1465 roku i dotyczy otrzymania przez Jana van Memnelinghe obywatelstwa Brugii [więcej o Brugii s. 28]. Dzięki drugiej wzmiance, znajdującej się w brugijskiej księdze mieszczan, dowiadujemy się, że urodził się w Seligenstadt niedaleko Frankfurtu nad Menem jako syn Hammana.

Wiemy także, że pomiędzy 1470 a 1480 rokiem ożenił się z Anną Valkenaere, a w roku jej śmierci (1487 r.) był właścicielem trzech domów w Brugii i należał do najbogatszych obywateli miasta. Mimo że dzisiaj widzimy w nim artystę niderlandzkiego, jeszcze w 1560 roku kronikarz Marcus van Vaernewijck postrzegał go jako Niemca (den Duytschen Hans).

Kiedy Memling przybył do Brugii – miasta, z którym związał całe swoje dojrzałe życie – był już artystą w pełni ukształtowanym, nie mamy jednak pewności, gdzie i w jakich warsztatach terminował. Z pomocą przychodzą zachowane dzieła Memlinga, których porównanie z pracami innych mistrzów umożliwia podjęcie próby ustalenia jego artystycznego rodowodu.

Pierwszym ośrodkiem artystycznym, który Memling odwiedził w swej wędrówce do Niderlandów, była zapewne Kolonia, centrum malarstwa tablicowego w Nadrenii, gdzie działało wielu

il. 4. Stefan Lochner, *Sąd Ostateczny*, ok. 1435, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

znakomitych iluminatorów i malarzy, ze Stefanem Lochnerem (ok. 1400–1451) na czele. Wpływ tego kolońskiego mistrza można dostrzec zwłaszcza we wczesnych dziełach Memlinga, porównując gdański *Sąd Ost*ateczny z dziełem Lochnera [il. 4] namalowanym dla władz miasta, niegdyś znajdującym się w Sali Senatu w Ratuszu w Kolonii (1435 r., obecnie Wallraf-Richartz-Museum). Elementami łączącymi dzieło Memlinga z Lochnerowską wizją są: zintegrowana, wielopostaciowa kompozycja, rajska brama w formie gotyckiego portalu, ku której zmierza pochód zbawionych witanych przez św. Piotra, oraz widoczne w podczerwieni, pod warstwą malarską, wieńce na głowach zbawionych kobiet [il. 5, 6], z czego Memling ostatecznie zrezygnował. Wobec braku pisanych źródeł trudno ustalić, czy Memling terminował w warsztacie Lochnera, czy po prostu widział jego dzieła w kolońskich kościołach.

Po kilkuletniej praktyce w warsztacie lokalnego mistrza niemieccy artyści podejmowali zazwyczaj tzw. Wanderjahre – artystyczną podróż, trwającą często kilka lat, podczas której pracowali jako czeladnicy w różnych centrach artystycznych, zdobywając doświadczenie i szlifując zdobyte już umiejętności. W tym jakże ważnym dla

il. 5. Stefan Lochner, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 6. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, zdjęcie w podczerwieni, fragment

kształtowania własnego stylu czasie tworzyli tzw. księgi wzorów i form na podstawie dzieł mistrzów, z którymi na przestrzeni tego czasu się stykali. Pełniły one funkcję podręczników kompozycyjnych wykorzystywanych później w samodzielnej pracy. Jaki był kierunek czeladniczej wędrówki Memlinga – źródła milczą. Jeszcze w Kolonii młody artysta mógł się zetknąć z malarstwem słynnego Rogiera van der Weydena, którego jedno z wielu dzieł, namalowane w latach 1455–1460, znajdowało się wówczas w kościele św. Kolumby. Być może owo doświadczenie tak silnie wpłynęło na Memlinga, że zdecydował się udać do Niderlandów, by tam kontynuować naukę i rozpocząć samodzielną praktykę malarską. Giorgio Vasari w swoich *Żywotach najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* podaje informację, że Memling był uczniem Rogiera van der Weydena w Brukseli. Tym zapisem Vasari utorował drogę opinii powtarzanej w większości opracowań, zgodnie z którą Memling pracował w warsztacie Rogiera od 1459 roku aż do śmierci mistrza w 1464 roku. Z powodu braku jakichkolwiek źródeł archiwalnych na ten temat, próba rozliczenia z tą tezą powinna się opierać wyłącznie na analizie zachowanych dzieł obu mistrzów. Punktem wyjścia dla tych rozważań jest pierwszy obraz namalowany przez Hansa Memlinga po przybyciu do Brugii – gdański *Sąd Ostateczny*, który wykazuje wyraźne podobieństwa z dziełem van der Weydena o tym samym tytule (ok. 1445–1450) [il. 7], znajdującym się w Hôtel-Dieu, historycznym hospicjum w Beaune. Uwagę zwracają zwłaszcza analogie z grupą Chrystusa tronującego na tęczy w otoczeniu świętych. Poza tym ważnym podobieństwem istnieje wiele istotnych różnic pomiędzy dziełami, jak choćby układ szal na wadze Michała Archanioła czy Memlingowskie piekielne skrzydło, na którym odrażające diabły rozprawiają się z grzesznikami i wykonują sędziowski werdykt. W dziele Rogiera potępienie zostało ukazane odmiennie – jako nieunikniony los, przed którym nie można uciec, jako wewnętrzna siła popychająca nieszczęśników w piekielną otchłań, pozbawioną diabłów wykonujących wyrok. Jego kompozycja jest bardziej statyczna, brak w niej głębi oraz tak licznych detali, które Memling mnoży, zdradzając wprawny pędzel miniaturzysty, interpretując wizję z Beaune w bardziej narracyjny i anegdotyczny sposób. Podczas gdy u van der Weydena garstka postaci symbolizuje całą ludzkość, Memling traktuje ten wątek znacznie bardziej rozlegle, tworząc wielofiguralną, monumentalną kompozycję. Być może Rogierowska powściągliwość i hieratyczność nie przystawała do włoskiego smaku i wrażliwości zleceniodawcy.

Jak podkreślają badacze, wspomniane zależności pomiędzy dziełami nie dowodzą, że Memling znał malarski pierwowzór z Beaune. Tak odmienne potraktowanie tematu przez twórcę gdańskiego ołtarza dowodzi raczej, iż Memling korzystał z Weydenowskich rysunków i projektów, które – jak wskazują ostatnie badania – dostępne były jeszcze wiele lat po śmierci mistrza. W transmisji pewnych form pośredniczyły nie tylko wzorniki mistrzowskie, ale także kopie wykonane przez uczniów w trakcie praktyki czeladniczej, a ich

il. 7. Rogier van der Weyden, *Sąd Ostateczny*, ok. 1445–1550, Hospices de Beaune, Beaune

il. 8. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, 1467–1473, Muzeum Narodowe w Gdańsku

liczba i dostępność, także w obrocie handlowym, była w tamtym czasie spora. Powtórzenia, nawiązania, często bardzo dosłowne, nie nosiły wówczas piętna plagiatu i świadczyły raczej o erudycji malarskiej. Inna z niedawno wysuwanych hipotez mówi o związkach Memlinga z Diericem Boutsem (ok. 1415–1475), być może nawet o praktyce czeladniczej w jego warsztacie w Leuven, mieście leżącym na trasie z Kolonii do Brukseli. Rzeczywiście, porównując piekielne wizje obu artystów, trudno nie pomyśleć o ich wspólnych źródłach (Musée des Beaux Arts w Lille) [il. 9].

W 1465 roku Memling dotarł do Brugii – bogatego, kosmopolitycznego miasta, które było wówczas czołowym ośrodkiem międzynarodowego handlu w północnej części Europy i wielkim artystycznym centrum. Artysta od samego początku pobytu w Brugii otrzymywał zamówienia od najbardziej wpływowych mecenasów, między innymi humanisty i znawcy sztuki Jana Crabbe – opata jednego z najbogatszych opactw cysterskich w Coxyde, Jana Floreinsa – przełożonego szpitala św. Jana w Brugii czy Angela Taniego – dyrektora brugijskiej filii Banku Medyceuszy. Być może te intratne oferty były efektem wcześniejszych artystycznych kontaktów z van der Weydenem – najsłynniejszym niderlandzkim artystą związanym z książęcym dworem. Talent Memlinga i precyzja jego malarskiego warsztatu były cenione nie tylko przez miejscowych odbiorców, ale także przez Włochów. Świadczy o tym kilkanaście dzieł, które do dzisiaj znajdują się w Italii bądź zostały namalowane na zlecenie

il. 9. Dirk Bouts, *Sąd Ostateczny*, lewe skrzydło, 1450, Musée des Beaux Arts, Lille

włoskich fundatorów, jak choćby najważniejsze i najbardziej prestiżowe dzieło powstałe we wczesnym okresie – gdański *Sąd Ostateczny* (1467–1473). W 1470 roku Memling zaczął malować portrety. Zamówienia oficjalne i prywatne płynęły niemal nieprzerwanie. Analizując cały dorobek

il. 10. Rogier van der Weyden, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 11. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

artystyczny oraz zgromadzony za życia majątek, należy przyjąć, że artysta posiadał duży, dobrze zorganizowany warsztat i wielu współpracowników.

Kiedy Hans Memling pojawił się w Brugii, najbardziej znanym malarzem w mieście pozostawał Jan van Eyck (ok. 1390–1441). Mimo, że van Eyck zmarł 24 lata wcześniej, duża liczba wersji i kopii jego malowideł nadal krążyła w artystycznym obiegu, mając ogromny wpływ na powstające w Brugii malarstwo. Jego mistrzostwo techniczne oraz uwaga poświęcona materii, bogactwo kolorów i detali, a także ujęcia portretowe silnie oddziałały także na Memlinga. Innym brugijskim artystą, ważnym dla naszych rozważań, jest Petrus Christus (ok. 1410/1420 – 1475/1476). Prawdopodobnie to on wprowadził Memlinga w 1473 roku do religijnej konfraterni – Notre Dame de la Neige – bractwa, które skupiało ponad 1000 członków, w tym tak wpływowe postaci, jak Karol Śmiały czy biskup Tournai. Członkostwo Memlinga jest jedną z nielicznych informacji biograficznych popartych archiwalnie. Uważa się, że Memling przejął od Christusa stosowanie optycznych iluzji zwanych *trompe l'oeil* – wywołujących złudzenie przekraczania lica obrazu. Tego typu zabieg dostrzegamy w sposobie ujęcia dłoni w portrecie Sibilli Sambethy z około 1480 roku [il. 12].

Bogata i płodna twórczość Memlinga wywarła wielki wpływ na malarstwo niderlandzkie następnego stulecia. Echa Memlingowskie odnajdujemy w dziełach mistrzów tej klasy, co Gerard David, Joos van Cleve, Quentin Matsys

il. 12. Hans Memling, *Sibilla Sambetha*, 1480, Hans Memlingmuseum, Brugia

i Pieter Pourbus. Hans Memling z równym wyczuciem i maestrią potrafił tworzyć kompozycje wielofiguralne i narracyjne o ekspresyjnej wymowie (np. *Pasja*), jak i te odpowiadające potrzebom intymnej, prywatnej religijności, o zrównoważonych i harmonijnych formach (np. dyptyki Martina van Nieuwenhove i Jeana de Cellier). Początkiem wielkiej sławy tego brugijskiego mistrza było dzieło, z którym artysta zapewne wiązał wielkie nadzieje, licząc, że otworzy mu drogę do wielu prestiżowych zamówień w przyszłości – *Sąd Ostateczny*.

DATOWANIE DZIEŁA

Przez długi czas jedyną wskazówką w kwestii autorstwa oraz czasu powstania tryptyku pozostawała inskrypcja na płycie nagrobnej w środkowej części obrazu. Rzymskie cyfry „CCCLXVII" [il. 13] odczytywano jako 1367 lub 1467. Zakładano bowiem możliwość opuszczenia przez artystę rzymskich cyfr „M" lub „MC", ewentualnie ukrytych pod włosami kobiety siedzącej na grobie. Dokładne badania nie potwierdziły jednak tych hipotez. Prześwietlenia obrazu nie ujawniły dodatkowych znaków na płycie, a widoczne cyfry 367 nie mogą być wiązane z żadną z tych dat. Za najbardziej prawdopodobny czas, w którym tryptyk został zamówiony, uważa się okres pomiędzy 1467 a 1469 rokiem, kiedy to Angelo Tani, już po odsunięciu go od administrowania oddziałem w Brugii, opuścił Florencję i na polecenie Medyceuszy udał się do Londynu. Niektórzy badacze rozważali także rok 1465, kiedy po objęciu stanowiska kierownika filii przez Portinariego, Tani prawdopodobnie musiał powrócić na krótko do Brugii, aby dopełnić warunków umowy z Medyceuszami; hipotezy tej nie potwierdzają jednak żadne źródła archiwalne.

il. 13. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

Powyższe sugestie zdają się potwierdzać opublikowane w latach 90. XX wieku wyniki badań Pauli Nuttall i Michaela Rohlmanna. Na podstawie odnalezionych archiwaliów udało się im zidentyfikować miejsce, w którym zgodnie z wolą jego fundatora miało zostać umieszczone retabulum z przedstawieniem Sądu Ostatecznego. Wcześniej uważano, że tryptyk był przeznaczony do jednego z florenckich kościołów, badacze natrafili jednak na dokumenty, które wskazują dokładne miejsce przeznaczenia – kaplicę pw. św. Michała w kościele św. Bartłomieja [il. 14], stanowiącym część opactwa (wł. Badia) w miejscowości Fiesole pod Florencją. Przebudowę tego kościoła, ukończoną pod koniec 1466 lub w 1467 roku, w całości sfinansowali Medyceusze. Wiadomo, że Angelo Tani uzyskał prawo nabycia pierwszej kaplicy po prawej stronie od wejścia do kościoła, a jej właścicielem był z pewnością pod koniec 1467 roku, kiedy otrzymał polecenie wyjazdu do Londynu;

il. 14. Wnętrze kościoła Badia Fiesolana pod Florencją

pozostałe przypadły w udziale wysoko postawionym dostojnikom Banku Medyceuszy. Zapewne fakt posiadania kaplicy wpłynął na decyzję o zamówieniu ołtarza, który umieszczony w przestrzeni sakralnej miał nie tyle wyrażać głębokie teologiczne treści, co raczej stanowić gwarancję pośmiertnego zbawienia dla sportretowanych na obrazie fundatorów. Powszechnie wierzono bowiem w możliwość odkupienia grzechów w zamian za opłacane jeszcze za życia nabożeństwa, msze oraz przeróżne przedmioty donacji. Według Pauli Nuttal kaplica św. Michała, znajdująca się w kościele tak silnie związanym z Bankiem Medyceuszy, mogła być dedykowana całej faktorii brugijskiej, czego dowodzić mają umieszczone w gdańskim obrazie wizerunki pracowników banku, których badaczka próbowała zidentyfikować.

Za istotną wskazówkę dla datowania tryptyku uznaje się dzień narodzin pierwszej córki Angela i Cateriny Tanich – 8 czerwca 1471 roku. Brak jej portretu obok wizerunków rodziców może świadczyć o tym, że przynajmniej te partie obrazu musiały zostać ukończone jeszcze przed jej narodzinami. Także obecność na szali wagi podobizny Portinariego jako zbawionego pozwala sądzić, że ten fragment namalowano przed jego wyjazdem z Brugii w 1469 roku, choć wizerunek ten mógł zostać dodany później. Czas ukończenia malowidła wyznaczają dwie daty – rok 1471, kiedy zapewne powstały boczne skrzydła z portretami donatorów, oraz kwiecień 1473 roku – kiedy obraz został załadowany na płynący do włoskiego Porto Pisano galeon „San Matteo", dzierżawiony przez Tomassa Portinariego.

BRUGIA

Rozkwit oraz sprzyjającą działalności artystycznej atmosferę zawdzięczała Brugia obecności wspaniałego burgundzkiego dworu, który przeniósł się tu za panowania księcia Filipa III zwanego Dobrym (jego siedziby mieściły się też w Brukseli i Lille). Ten wybitny władca i mecenas sztuki zatrudniał wielu znakomitych twórców, takich jak Jan van Eyck (nadworny malarz Filipa) czy Rogier van der Weyden, zasłynął też jako założyciel powołanego w 1430 roku w Brugii elitarnego Zakonu Złotego Runa. Okres jego panowania przypadający na lata 1419–1467, pomyślny pod względem politycznym i gospodarczym, to przede wszystkim czas wielkiego rozwoju kulturalnego kraju; bogactwo i przepych dworu Filipa III budziły powszechny podziw, a styl i artystyczne wyczucie władcy promieniowały na inne europejskie ośrodki, wywierając wpływ między innymi na ówczesną modę.

Jako jeden z ważniejszych portów w tej części kontynentu Brugia stała się miejscem wymiany wszelkiego rodzaju dostępnych wówczas towarów, takich jak: ałun, cukier, drewno, kość słoniowa, skóry, wełna, aksamit, koronki, wino, owoce południowe, bursztyn; sprzedaż i wymiana dóbr odbywała się głównie podczas organizowanych kilka razy w roku targów. Bankierzy i kupcy ze wszystkich rejonów Europy lokowali tu faktorie, czyli placówki handlowe, a byli wśród nich kupcy hanzeatyccy, Włosi z Florencji, Wenecji, Lukki, Genui, przedstawiciele Półwyspu Iberyjskiego – Aragończycy, Kastylijczycy i Katalończycy oraz Anglicy i Szkoci; to stąd wywodzi się termin giełdy, która swe początki miała w oberży maklerskiej rodziny van der Beurse, gdzie codziennie ustalano kursy wymiany walut. Brugia była jednym z głównych ośrodków dumy flandryjskiej gospodarki – przemysłu włókienniczego, wysoce wyspecjalizowanego w produkcji słynnych w Europie tkanin luksusowych: brokatów, batystów, aksamitów, bogato zdobionych i barwionych drogimi farbami. Obiektem pożądania były znane z kunsztu wyroby miejscowych rzemieślników: tapiserie i dywany, biżuteria, iluminowane księgi i kodeksy, a także wyroby ze złota, miedzi, cyny i srebra, meble. Niespotykane i nierzadko sprowadzane z odległych krain barwniki organiczne używane do farbowania tkanin były też wykorzystywane przez malarzy, którzy dzięki nim uzyskiwali w swych dziełach efekty kolorystyczne do dziś budzące podziw.

Wśród przedstawicieli wielu narodowości zamieszkujących Brugię najliczniejszą grupę stanowili mieszkańcy Italii. Włosi brali czynny udział w życiu miasta, uczestniczyli w dworskich uroczystościach, uczęszczali do brugijskich świątyń (głównie kościoła św. Jakuba), należeli do miejskich bractw i konfraterni. Wysoko cenili wyroby tutejszych rzemieślników i artystów, najchętniej inwestując w tapiserie i obrazy (ołtarze, portrety). Wzajemne kontakty przyczyniły się do popularności sztuki niderlandzkiej w Italii i wpłynęły na twórczość renesansowych artystów włoskich, jak i mistrzów działających na północ od Alp.

Wraz ze śmiercią Filipa Dobrego rozpoczął się stopniowy proces upadku pozycji Brugii i dworu burgundzkiego, pogłębiony jeszcze podczas rządów następcy Filipa – Karola Śmiałego, nazywanego też Zuchwałym, który swój przydomek zawdzięczał podejmowanym odważnie, acz nie zawsze roztropnie, decyzjom politycznym.

1. Dom genuańczyków
2. Dom florentczyków
3. Bladelinhof – od 1466 roku siedziba brugijskiej filii Banku Medyceuszy i Tommasa Portinariego
4. kościół św. Jakuba
5. Prinsenhof – siedziba dworu burgundzkiego

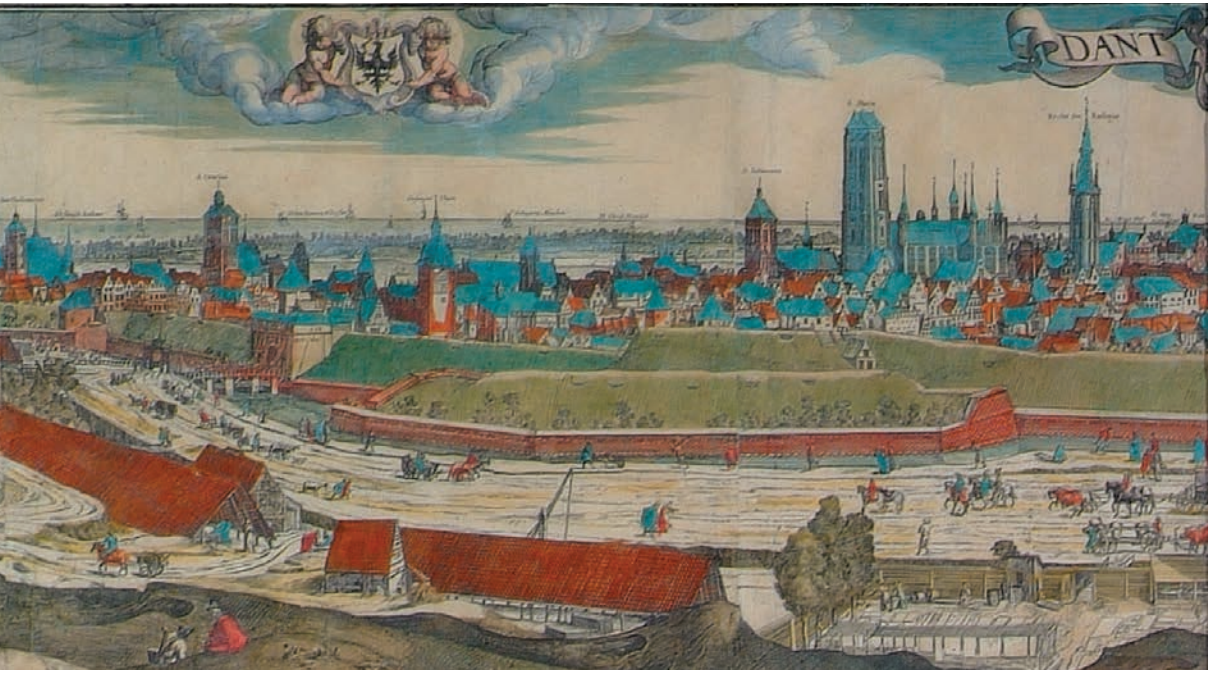
il. 15.
Marcus Gheeraerts, *Mapa Brugii*, fragment, 1562, miedzioryt, Library of Congress Geography and Map Division, Washington

DZIEJE TRYPTYKU

GDAŃSK

Sąd Ostateczny stanowił zaledwie niewielką część ładunku galeonu, na który składały się znaczne ilości tkanin, skór, futer i kosztowności, a także ałun, niezwykle cenny wówczas minerał, używany między innymi do utrwalania barwników. Właścicielem większości towarów był Portinari, który wydzierżawił oba okręty. Galeon „San Matteo" wyruszył wraz z mniejszą jednostką „San Giorgio" z niderlandzkiego portu Sluis, kierując się ku wybrzeżom Anglii. Statki były włoskie, płynęły jednak pod banderą Księstwa Burgundii, pozostającego stroną neutralną w trwającym w latach 1471–1474 konflikcie pomiędzy związkiem miast hanzeatyckich a Anglią. Właśnie w wyniku działań wojennych wielka trójmasztowa karawela „Peter von Danzig" pod komendą gdańskiego kapra Paula Beneke wypłynęła z Lubeki 10 kwietnia 1473 roku [więcej o karaweli „Peter von Danzig" s. 42]. Jej zadaniem było patrolowanie wód terytorialnych oraz blokowanie angielskich brzegów. 27 kwietnia napotkała groźnego przeciwnika – galeon „San Matteo" – większy, lepiej uzbrojony

il. 16. Claes Jansz. Visscher, *Panorama Gdańska*, fragment, miedzioryt, 1643, Muzeum Narodowe w Gdańsku



i posiadający liczniejszą załogę. Gdańszczanie jednak odważnie przypuścili atak, po zażartej walce zakończony zdobyciem i pozyskaniem cennego ładunku. Swoje zwycięstwo zawdzięczali Benekemu, który swoich początkowo zlęknionych marynarzy zagrzewał do boju znaną z XVI-wiecznej kroniki Reimara Kocka płomienną przemową, apelując do ich patriotyzmu i ambicji. Brygantyna San Giorgio zdołała uciec do angielskiego portu Southampton; jednemu z płynących na niej kupców – Girolamo di Carlo Strozziemu – zawdzięczamy najstarszą relację dokumentującą to wydarzenie. Zdobyty okręt został przyholowany do portu Stade (na terytorium Hamburga), w którym dokonano podziału łupów pomiędzy kapitana, trzech gdańskich patrycjuszy – współwłaścicieli karaweli oraz 400 członków załogi. Znaleziony na statku tryptyk z przedstawieniem Sądu Ostatecznego patrycjusze przekazali do głównej świątyni miasta – kościoła Najświętszej Marii Panny, gdzie zawisł na filarze przy kaplicy św. Jerzego [il. 23].

Rzecz jasna zuchwała kradzież nie przeszła bez echa. Celem korsarzy padł bowiem statek pod neutralną banderą burgundzką. Dlatego jako pierwszy na drodze dyplomatycznej interweniował władca Burgundii książę Karol Śmiały [il. 17], oskarżając Hanzę o znieważenie flagi i grożąc związkowi sankcjami gospodarczymi. Do żądań zwrotu zagrabionego mienia dołączył następnie legat papieski, prokurator Spinelli, a w końcu sam papież Sykstus IV [il. 18], który 24 czerwca 1477 roku wystosował do rady miejskiej Gdańska bullę. W dokumencie tym, którego odpis jest do dziś przechowywany w zbiorach Archiwum Państwowego w Gdańsku, padają nazwiska poszkodowanych florentczyków, w tym Lorenza i Giuliana Medicich, lecz co ciekawe, nie został tu wymieniony fundator tryptyku Angelo Tani. Co więcej, badacze nie natrafili na żaden dokument świadczący o próbach odzyskania dzieła przez Taniego. Tommaso Portinari w spisie skradzionych towarów, dołączonym do jego skargi skierowanej do sądu cesarskiego, wymienił nieokreślony bliżej ołtarz (jest tu zapis o dwóch ołtarzach, co każe przypuszczać, że albo na statku znajdował się jeszcze jeden obraz, albo skrzydła *Sądu Ostatecznego* były przewożone osobno). Wytrwale, lecz z dość

il. 17. Rogier van der Weyden, P*ortret Karola Śmiałego*, fragment, ok. 1460, Staatliche Museen zu Berlin

il. 18. Justus van Gent, Pedro Berruguete, *Portret papieża Sykstusa IV*, z serii *Sławni mężowie*, fragment, ok. 1473–1475, Luwr, Paryż

mizernym skutkiem Portinari usiłował dochodzić swoich praw na drodze sądowej. Wprawdzie proces wytoczony związkowi miast hanzeatyckich ostatecznie zakończył się wyrokiem korzystnym dla florenckiego bankiera, jednak jedynym zadośćuczynieniem było wypłacenie jego spadkobiercom przez Brugię części odszkodowania i to dopiero na początku następnego stulecia. Żaden dokument związany z procesem nie wspomina ani nazwiska artysty, ani tematu malowidła, zapewne dlatego, że ołtarz miał znacznie niższą wartość materialną niż pozostałe skradzione towary i nie był głównym przedmiotem roszczeń właściciela ładunku. Skąd zatem wiadomo, że zrabowany z galeonu obraz to właśnie Sąd Ostateczny? Dzięki gdańskiemu kronikarzowi Casprowi Weinreichowi, który pod datą 1473 odnotował całe wydarzenie oraz, nie wymieniając pozostałych zdobytych towarów, zapisał: „na tym statku znajdował się obraz, który umieszczono na ołtarzu św. Jerzego, a który jest pięknym, pełnym szlachetnej sztuki dziełem malarskim i przedstawia Sąd Ostateczny. Pod prawym skrzydłem anioła, na dole ma być napisane imię mistrza: Jakub i ANNO DOMINI CCCLXVII".

Sąd Ostateczny od początku wzbudzał podziw i uznanie gdańszczan, którzy traktowali go jak prawdziwy skarb. Według relacji francuskiego dyplomaty Karola Ogiera, który w 1635 roku przebywał w Gdańsku, sam cesarz Rudolf II [il. 19], wielki miłośnik i znawca sztuki, zapragnął kupić go do swojej kolekcji za niebagatelną sumę 40 000 talarów, nie udało mu się jednak nakłonić władz miejskich do sprzedaży dzieła. Kolejnym władcą był car Piotr Wielki [il. 20], również wytrawny kolekcjoner, szczególnie ceniący malarstwo niderlandzkie. Przybył do Gdańska dwukrotnie – w 1716 i 1717 roku, w czasie trwającej wówczas okupacji rosyjskiej podczas wojny północnej. W trakcie pierwszej wizyty zwiedził dokładnie najważniejsze budowle miasta, w tym także kościół Mariacki. Po jego wyjeździe rozpoczęły się toczące się aż do września następnego roku pertraktacje w sprawie kontrybucji, które Gdańsk miał zapłacić na polecenie cara. 19 września 1717 roku zawarto porozumienie, na mocy którego Rosja zobowiązała się wycofać swoje wojska pod

il. 19. Hans von Aachen, *Portret cesarza Rudolfa II*, fragment, 1576–1580, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

il. 20. Paul Delaroche, *Portret cara Piotra Wielkiego*, fragment, 1838, Kunsthalle, Hamburg

warunkiem zapłaty przez miasto 140 000 talarów, zerwania stosunków handlowych ze Szwecją oraz otwarcia portu dla okrętów rosyjskich. Po kilku dniach do żądań tych dodano kolejne. W imieniu cara dowódca wojsk rosyjskich w Gdańsku książę Wasilij Dołgoruki wystosował pismo do rady miejskiej, w którym zasugerował, aby ta podarowała władcy *Sąd Ostateczny* jako wyraz wdzięczności za pomyślne zakończenie negocjacji. Władze miasta sprzeciwiły się temu kategorycznie. Rosjanie nie zamierzali jednak rezygnować, kolejne żądania argumentując tym, że kościołowi ewangelickiemu, zgodnie z nauką Lutra, nie powinno zależeć na posiadaniu dzieła, a miasto, ofiarując tryptyk, może pozyskać przychylność cara. I tym razem dumni gdańszczanie odmówili, uzasadniając, że „obraz od lat trzystu znajduje się w kościele i że jest wysoko ceniony z uwagi na swą starożytność; oddanie jego byłoby rzeczą niegodną". Car ostatecznie ustąpił, a tryptyk pozostał w mieście.

PARYŻ

Blisko 100 lat później *Sąd Ostateczny* stał się uczestnikiem innych historycznych zawirowań. W 1807 roku Gdańsk został zajęty przez wojska napoleońskie, a krótko po tym do miasta przybył baron Dominique Vivant Denon [il. 21], dyrektor nowo powstałego Muzeum Napoleona (z siedzibą w Luwrze), z misją konfiskaty i przewiezienia do Paryża najcenniejszych dzieł sztuki, jakie uda mu się znaleźć we wszystkich podbitych miastach. Tryptyk został przetransportowany do stolicy Francji, po raz pierwszy od 330 lat opuszczając Gdańsk. Przez osiem następnych lat, figurujący w ówczesnym katalogu muzealnym pod numerem 563, był wystawiany i podziwiany w Luwrze jako dzieło Jana van Eycka.

il. 21. Robert Lefèvre, *Portret Dominique Vivanta Denona*, fragment, 1808, Musée National du Château de Versailles

BERLIN

Rok 1815 przyniósł kolejny zwrot. Po upadku Napoleona i wkroczeniu zwycięskiej armii pruskiej do Paryża rozpoczęto akcję rewindykacji zagarniętych dzieł sztuki, kierowaną przez profesora von Groote z Kolonii. *Sąd Ostateczny* jako pierwszy został wyniesiony z gmachu Luwru, nie od razu jednak wrócił do Gdańska. Najpierw przewieziono go do Berlina, gdzie pokazany szerszej publiczności ponownie wzbudził zachwyt, tym razem berlińskich artystów i miłośników sztuki. Kierujący tamtejszą Akademią Sztuk Pięknych rzeźbiarz Johann Gottfried Schadow [il. 22] wraz z architektem Karlem Friedrichem Schinklem różnymi sposobami próbowali zatrzymać obraz w niemieckiej stolicy. Schadow wystosował nawet apel do pruskiego monarchy Fryderyka Wilhelma III,

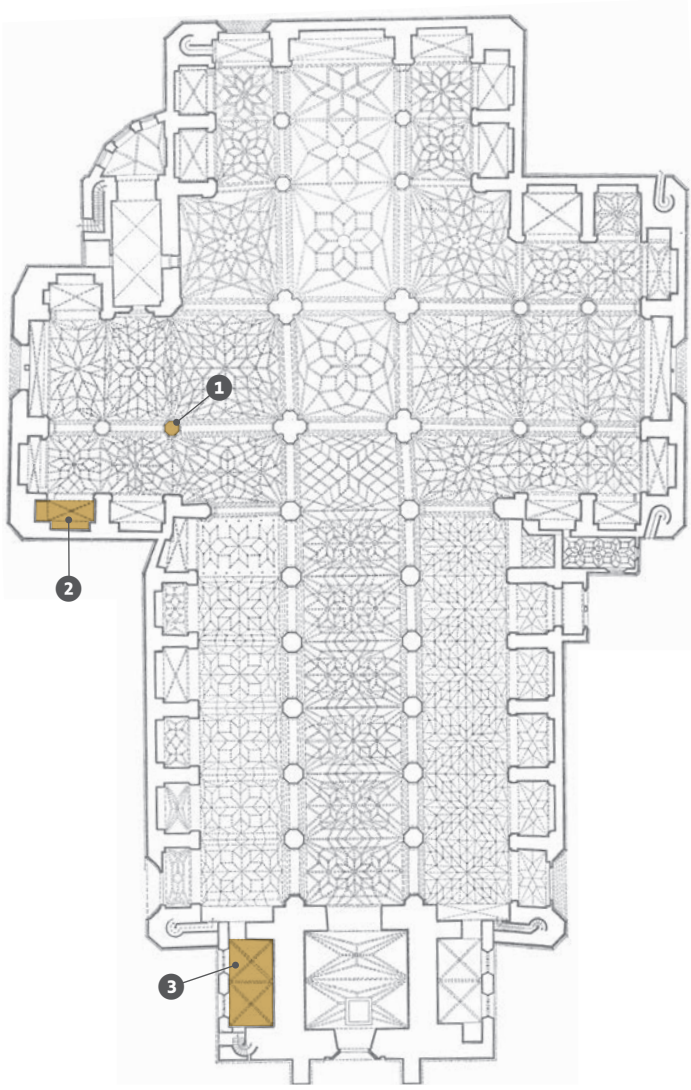
il. 22. Julius Hubner, *Portret Johanna Gottfrieda Schadowa*, 1832, Alte Nationalgalerie, Berlin

by ten zatrzymał tryptyk w Berlinie i złamał wcześniej złożoną obietnicę zwrotu ołtarza kościołowi Mariackiemu. Niezwykle zdecydowanej i konsekwentnej postawie gdańskiej rady miejskiej, a także zaangażowaniu ówczesnego dyrektora gdańskiej Królewskiej Szkoły Sztuk Pięknych Johanna Adama Breysiga zawdzięczamy powrót obrazu do Gdańska. Po długich staraniach, dyplomatycznych zabiegach i wielotygodniowej korespondencji w styczniu 1817 roku tryptyk ponownie zawisł w kościele Mariackim, tym razem w kaplicy św. Doroty [il. 23]. Po roku 1934 przeniesiono go do kaplicy św. Reinholda [il. 23].

PONOWNIE W GDAŃSKU

Po raz ostatni bieg historii wpłynął na losy obrazu podczas II wojny światowej. Krótko przed jej zakończeniem, z obawy przed zbliżającym się frontem wschodnim, Niemcy wywieźli ołtarz do Turyngii i ukryli go w małym wiejskim kościółku w górach Rhön. Tam odnalazła go i „zabezpieczyła" Armia Czerwona, przewożąc go do Leningradu, gdzie był eksponowany w Ermitażu. Powrócił dopiero w 1956 roku, najpierw do Warszawy, gdzie w Muzeum Narodowym został szczegółowo przebadany i poddany specjalistycznym zabiegom konserwatorskim, ostatecznie został przekazany do Muzeum Pomorskiego (od 1972 r. Muzeum Narodowe) w Gdańsku, w którym znajduje się do dziś. W kościele Mariackim w kaplicy św. Reinholda zawisła kopia, autorstwa gdańskiego malarza Louisa Sy – pierwszego kustosza i konserwatora zbiorów Stadtmuseum w Gdańsku. Warto dodać, że w Archiwum Gdańskim (w zespole APG. 1164/1250, Muzea 1946, s. 349) natrafiono na wzmiankę wskazującą, że „Sąd Memlinga" mógł być przechowywany w czasie wojny w jakiejś miejscowości na Żuławach, informacja ta wymaga jednak dalszych pogłębionych badań. (Informację tę odnalazła kustosz Helena Kowalska z Muzeum Narodowego w Gdańsku.)

W 2002 roku „Sąd Ostateczny" stał się częścią dwóch świetnych międzynarodowych przedsięwzięć muzealnych i po raz pierwszy w swej długiej historii przekroczył ocean. Najpierw był pokazywany na wystawie „Leonardo da Vinci – The Splendor of Poland – a History of Collecting and Patronage" w Milwaukee Art Museum w Stanach Zjednoczonych obok „Damy z gronostajem" Leonarda da Vinci i wielu innych wybitnych dzieł z rodzimych kolekcji. Następnie obraz został przetransportowany do Wiednia na kolejną wielką wystawę zatytułowaną „Thesauri Poloniae" – „Skarbiec Polski", prezentującą dawną sztukę polską w tamtejszym Kunsthistorisches Museum.



1 filar przy kaplicy św. Jerzego
2 kaplica św. Doroty
3 kaplica św. Reinholda

il. 23.
Rzut kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku
(Źródło ilustracji: Willi Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963)

PAUL BENEKE I KARAWELA „PETER VON DANZIG"

Karawela „Peter von Danzig" (pierwotnie „Pierre de La Rochelle") przypłynęła do Gdańska w 1462 roku z Francji, wioząc ładunek soli. Imponujących rozmiarów trójmasztowy żaglowiec (miała ponad 52 metry długości, 12,2 metra całkowitej szerokości i 800 ton ładowności) uległ poważnemu uszkodzeniu podczas wchodzenia do gdańskiego portu – od uderzenia pioruna zostały zniszczone pokład, poszycie i główny maszt okrętu. Przyholowano go do portu, gdzie miał spędzić, popadając w coraz większą ruinę, następnych osiem lat; w tym czasie trwały spory, ustalenia i próby zdobycia funduszy na remont wraku, zakończone dopiero w 1470 roku decyzją Rady Miejskiej Gdańska, która w obliczu trwającego konfliktu Hanzy z Anglią postanowiła przebudować go na okręt wojenny. W taki oto sposób „Pierre de La Rochelle" stał się w 1471 roku potężnym „Peterem von Danzig", zwanym też „Wielką Karawelą". Początkowo odnosił sukcesy na morzu pod dowództwem gdańskiego rajcy Bernta Pawesta. Po trwającym kilka miesięcy remoncie statku (na początku 1472 r. uległ uszkodzeniu na Morzu Północnym) i odkupieniu go od Rady Miejskiej przez trzech gdańskich patrycjuszy, dowodzenie nad okrętem przejął Paul Beneke, gdański kaper, który wsławił się kilkoma zwycięskimi potyczkami z flotą angielską (w 1471 r. na pokładzie zatrzymanego statku wziął nawet do niewoli byłego szeryfa i burmistrza Londynu). Beneke otrzymał od władz Gdańska list kaperski, który upoważniał go do morskich działań zbrojnych przeciw wrogom miasta. Głównym zadaniem kaprów, którzy na własny koszt i ryzyko walczyli na zlecenie zarówno monarchów, jak i niektórych miast portowych, było ekonomiczne osłabienie wroga. Ich poczynania nosiły znamiona zwykłego piractwa, z tą jednak różnicą, że dopuszczali się rozboju za zgodą i na polecenie króla lub władz miejskich. Kaprom przysługiwała ochrona prawna gwarantowana przez mocodawców oraz prawo do udziału w zyskach.

27 kwietnia 1473 roku dowodzona przez Paula Beneke „Wielka Karawela" odniosła swoje najsłynniejsze zwycięstwo, przechwytując cenny ładunek burgundzkiego galeonu „San Matteo". Kariera słynnego statku zakończyła się w roku 1475, kiedy w macierzystym francuskim porcie został poważnie uszkodzony w wyniku uderzenia pioruna.

O samym Paulu Beneke, poza świadectwami jego działalności kaperskiej, wiadomo niewiele, nie znamy nawet daty jego urodzin. Prawdopodobnie był krewnym szypra gdańskiego Michaela Beneke, a według legendy podrzutkiem wychowanym przez żeglarza Kurta Bokelmanna. Po 1475 roku nabył dom przy ulicy św. Ducha, w kierunku Węglarskiej, w którym mieszkał z córką Elizabeth i być może synem Andreasem. Zmarł przed 22 marca 1477 roku. Pamięć o nim odżyła w świadomości gdańszczan w drugiej połowie XIX wieku, a jego postać była bardzo chętnie wykorzystywana przez ideologię narodowosocjalistyczną i hitlerowską propagandę w Wolnym Mieście Gdańsku.

il. 24. Model redukcyjny średniowiecznej karaki „Piotr z Gdańska” w skali 1:50, Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku

IKONOGRAFIA

Malarstwo niderlandzkie cieszyło się wielką popularnością w Italii, o czym świadczą liczne relacje i dokumenty oraz same obrazy przeznaczone do kościołów, wykonane – podobnie jak gdański tryptyk – na zlecenie możnych fundatorów z Półwyspu Apenińskiego. Włoski humanista Bartolomeo Facio (Facius) (ok. 1400–1457) w swoim dziele *Viri illustres* z 1456 roku podziwiał artystów niderlandzkich przede wszystkim za ich niezwykłą sprawność techniczną oraz „odkrycia w dziedzinie barw", przypisywane Janowi van Eyckowi. Zachwycał się iluzjonistycznymi trikami, odbiciami i efektami luministycznymi. Realizm był najważniejszym kryterium oceny Włochów, jednak ten uważnie obserwowany i z wielką precyzją malowany przez niderlandzkich mistrzów świat, był nośnikiem treści przepełnionych głęboką, rozbudowaną symboliką. Ówczesna religijność była bowiem sposobem rozumienia porządku świata, którego materialny obraz prowadził odbiorców ku wyższym, niewidzialnym wartościom.

WIZJA SĄDU

Przeświadczenie, że nadejdzie kiedyś kres ziemskiego świata, było wyrażane przez wielu myślicieli i wizjonerów religijnych. Możliwość wniknięcia w te tajemnicze wydarzenie dawały przedstawienia Sądu Ostatecznego, pojawiające się w sztuce chrześcijańskiej od XI wieku. W średniowieczu eschatologiczne wizje należały do najbardziej popularnych tematów w sztuce, często umieszczanew widocznych miejscach, zwłaszcza na tympanonach nad głównym wejściem do świątyni, na zachodnich ścianach w kościelnych wnętrzach, w ratuszach, szpitalach, z czasem także jako główny temat późnośredniowiecznych nastaw ołtarzowych [il. 25]. Miały przypominać wiernym o nieuniknionym końcu doczesnego świata, którego nadejście wiązało się z moralną oceną dziejów i poszczególnych istnień. Budziły grozę i skłaniały do refleksji, zwłaszcza poprzez spektakularne obrazy kary i nagrody oraz wyobrażenia wiecznych miejsc przeznaczenia dla zbawionych i potępionych. Ponowne przyjście Chrystusa miało przynieść na ziemi sprawiedliwość. Perspektywa zbawienia przeciwstawiona wiecznym piekielnym mękom obrazowała sens pobożnego i cnotliwego życia na ziemi. I choć wizja ta budziła lęk, dawała także nadzieję.

Ten uwieczniany przez artystów czas teologowie nazywają „dniem ostatecznym", „dniem powtórnego przyjścia Chrystusa" albo paruzją (gr. 'przyjście, obecność'). Podstawowym źródłem przy tworzeniu owych malarskich moralitetów były biblijne teksty Starego i Nowego Testamentu (a w szczególności Apokalipsa św. Jana – prorocza księga opisująca zagładę świata i Sąd Ostateczny), apokryfy, pisma Ojców Kościoła.

Gdański tryptyk zadziwia niezwykłą dojrzałością ujęcia tego wielowątkowego i złożonego tematu. Bogate w znaczenia dzieło doczekało się wielu interpretacji. Scena na pozór łatwa do odczytania z teologicznego punktu widzenia do dzisiaj pozostawia wiele nierozwikłanych i ukrytych treści, stając się zarzewiem gorących dyskusji i sporów wśród badaczy.

il. 25. Tympanon z przedstawieniem Sądu Ostatecznego. Portal zachodni katedry Saint-Étienne w Bourges, ok. 1230

KWATERA ŚRODKOWA

Monumentalna, symetryczna kompozycja dzieła została oparta na elipsie. Oś obrazu tworzą dwie kluczowe dla całej sceny postaci: Jezus Chrystus oraz znajdujący się poniżej Archanioł Michał, dookoła którego wstają z grobów umarli. Tronujący w chwale Chrystus – Król Nowego Przymierza, któremu *dana wszelka władza na niebie i na ziemi* (Mt 20,18), opiera stopy na złocistej kuli [il. 26], symbolizującej wszechświat. Ukazany został na złotym tle symbolizującym Raj. Idea światła i złota obrazujących w sztuce średniowiecznej ponadczasową, boską przestrzeń, jest związana ze starotestamentowym przekazem, opisującym objawianie się Boga ludowi, który *zstąpił na górę Synaj w ogniu, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni, świecących jak samo niebo* (Wj 19,18; 24,10). Złote tło w malarstwie niderlandzkim pełniło także funkcję dekoracyjną, odbijało światło kościelnych świec, wydobywało i uplastyczniało ukazane na nim postaci.

Chrystus, zgodnie ze słowami św. Mateusza, przychodzi jako Syn Człowieczy: *w swej chwale i wszyscy aniołowie z Nim,* [...] *I zgromadzą się przed Nim wszystkie narody ziemi; i ujrzą Syna Człowieczego przychodzącego na obłokach niebieskich* (Mt 24,31). Sędzia w otoczeniu apostołów zasiada na tęczy, która obrazuje zasadniczą dla całej biblijnej teologii zbawienia starotestamentową ideę przymierza, wyrażoną w Księdze Rodzaju po potopie: *A to jest znak przymierza, które ja zawieram z wami*

il. 26. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy: Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między Mną a ziemią. A gdy rozciągnę obłoki nad ziemią i gdy ukaże się ten łuk na obłokach, wtedy wspomnę na moje przymierze, które zawarłem z wami i z wszelką istotą żywą, z każdym człowiekiem (Rdz 9,12-15).

Apostołowie występują w roli ławników. Ich obecność nawiązuje do wypowiedzi Chrystusa z Ewangelii według św. Mateusza, w której zawarta jest przepowiednia Sądu: *gdy Syn Człowieczy zasiądzie na swym tronie chwały, wy, którzy poszliście za mną, zasiądziecie również na dwunastu tronach i będziecie sądzić dwanaście pokoleń Izraela* (Mt 19,28). Ograniczenie osób asystujących Chrystusowi wyłącznie do Grona Dwunastu podkreśla ich znaczącą rolę w dziejach zbawienia jako fundamentu Kościoła.

Lilia łaski oraz czerwony miecz sprawiedliwości po obu stronach głowy Chrystusa [il. 27] korespondują symbolicznie z uniesioną w geście błogosławieństwa prawą ręką Chrystusa i skierowaną w dół lewą, odnosząc się do boskiego wyroku i ziemskiego podziału na zbawionych i potępionych. Władca wszechświata, przybyły sądzić żywych i umarłych, jest także Miłością i Odkupicielem, który poprzez swoją męczeńską śmierć wybawił ludzkość od grzechu. Jego krew dała ludzkości życie, o czym przypominają unoszone przez aniołów narzędzia Męki Pańskiej (łac. *Arma Christi*) [il. 28, 29] – od lewej: kolumna, bicz (*flagellum*), drzewo krzyża, korona cierniowa i włócznia, trzcina z gąbką nasączoną octem, młotek, trzy gwoździe. Motyw Arma Christi początkowo był stosowany w iluminatorstwie, po raz pierwszy w malarstwie użył go Stefan Lochner. Na stopach, dłoniach i lewym boku Chrystusa dostrzegamy rany, co jest nawiązaniem do wydarzeń pasyjnych. Związek śmierci Chrystusa i jego powtórnego przyjścia w chwale podkreśla także czerwona, *skąpana we krwi* (Ap 1,17) szata, którą jest okryty, odnosząca się także do władzy królewskiej.

il. 27. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 28, 29. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragmenty

Poniżej zostali ukazani klęczący na obłokach Matka Boska i Jan Chrzciciel w roli orędowników [il. 30, 31], tworzący wraz z Chrystusem popularny w średniowieczu motyw ikonograficzny zwany Deesis (gr. 'błaganie, prośba'). Maria, poprzez swój bezpośredni związek ze zbawczym dziełem Chrystusa, od czasów Bernarda z Clairvaux (1090–1153) traktowana jako Pośredniczka, wraz z Janem Chrzcicielem – tradycyjnie odzianym w wielbłądzią skórę, który zapowiedział misję Zbawiciela, proszą Boga o łaskę dla sądzonych na ziemi ludzi. Jest to obrazowe wyrażenie fundamentalnej dla chrześcijaństwa idei pośrednictwa i wstawiennictwa świętych, a Chrystus, Maria i św. Jan Chrzciciel są tu pokazani jako najważniejsze postaci w historii zbawienia. Tuż pod obłokiem, stanowiącym wizualną granicę między światem boskim a ziemskim, unoszą się aniołowie – pośrednicy boskich wyroków, którzy dmąc w trąby, obwieszczają ludzkości koniec świata [il. 32, 33].

Przejmujący dramat rozgrywa się na ziemi, gdzie w znanej ze starotestamentowej Księgi Joela symbolicznej Dolinie Jozafata (Joel 3,2) na głos

il. 30. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 31. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 32. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 33. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

anielskich trąb powstają z grobów zmarli. Sprawiedliwość wymierzana jest każdemu indywidualnie. Wydanie wyroku przez Sędziego poprzedzone jest ważeniem dusz (gr. P*sychostasis*) przez Archanioła Michała. Ten znany z Apokalipsy przywódca anielskich zastępów, najważniejszy z trzech archaniołów, strażnik Królestwa Niebieskiego i pogromca Szatana, jest uważany za anioła sądu i kary. Memling ukazał go jako uskrzydlonego rycerza, odzianego w lśniącą, złocistą zbroję, okrytego płaszczem z florenckiego brokatu aksamitnego, odmiennie niż Rogier van der Weyden, którego Archanioł jest odziany w białą szatę liturgiczną [il. 34]. Memlingowski Archanioł Michał, niczym wojownik stoi w centrum sceny przypominającej pole bitwy [il. 35], na którym toczy się walka pomiędzy dobrem i złem, pomiędzy aniołami i diabłami o każdą pojedynczą duszę. Koncepcja indywidualnego sądu nad każdym stała się powszechna w XIV i XV wieku, kiedy zaczęły być wydawane pierwsze ilustrowane podręczniki *ars moriendi* – sztuki właściwego umierania. Wyliczały one i analizowały

il. 34. Rogier van der Weyden, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 35. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

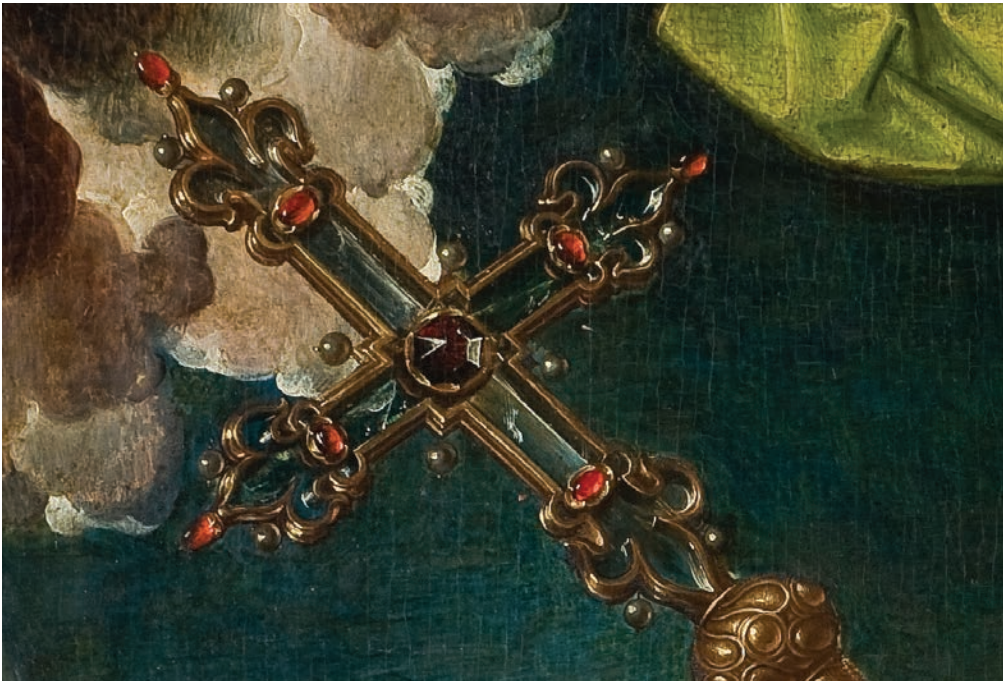
pokusy, na które narażał diabeł towarzyszący konającemu, między innymi zwątpienie w wierze, przywiązanie do dóbr doczesnych i pycha. Na szczęście do umierającego przybywał także anioł, który bronił go przed szatańskimi sidłami, a tym samym przed wiecznym potępieniem. Memling zobrazował tę ideę, umieszczając po lewej stronie Archanioła scenę Psychomachii – walki o duszę [il. 36]. Diabeł został wyposażony w namalowane z wielką precyzją skrzydła motyla. Jak wykazały badania, scena ta początkowo była znacznie bardziej dramatyczna, skrzydła motyla rozpoznanego jako rusałka pokrzywnik w pierwotnym zamyśle twórcy były skrzydłami nietoperza. Niezwykła uroda i krótki żywot motyla uczyniły z niego symbol fizycznego piękna (łac. *pulchrum*), które jest ulotne i zwodnicze, a wzbudzając pożądanie, zagraża cnocie i przyczynia się do upadku człowieka. Według średniowiecznych mistyków odwracało ono człowieka od prawdziwego (moralnego) piękna (łac. *bonum*), określającego Boga i cnotliwe czyny, które do niego prowadzą. Świat przemija, a z nim jego pożądliwość; kto zaś wypełnia wolę Bożą, ten trwa na wieki (J 2,17).

il. 36. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

Uderzająca skala postaci Archanioła Michała została zapewne wprowadzona w celu unaocznienia w obrazie innej, nieziemskiej rzeczywistości – obszaru sacrum. Archanioł waży dusze. Szala, na której klęczy zbawiony, opada ku ziemi. U Memlinga, zgodnie z powszechnie obowiązującą tradycją tego typu przedstawień, więcej ważą dobre uczynki, odmiennie niż u van der Weydena, u którego zbawiony unosi się ku górze. Jest to jedna z istotniejszych i bardziej intrygujących różnic między dziełami. Kluczem do zrozumienia Memlingowskiego rozwiązania jest fragment z Księgi Daniela: *Mene – Bóg obliczył twoje panowanie i ustalił jego kres. Tekel – zważono cię na wadze i okazałeś się zbyt lekki* (Dn 5,26-27). Podobny wydźwięk ma strofa psalmu *Synowie ludzcy są tylko jak tchnienie, synowie mężów – kłamliwi; na wadze w górę się wznoszą: wszyscy razem są lżejsi niż tchnienie* (Ps 62,10). W prawej dłoni Archanioł trzyma bogato zdobiony pastorał papieski (ferulę) [il. 37], za pomocą którego strąca z szali potępionego grzesznika.

O tym, jak ważny w malarstwie niderlandzkim tego czasu był detal i jak z pozoru drobny

il. 37. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment



szczegół mógł być nośnikiem złożonych treści, dowodzą oddane z wielką precyzją pawie pióra [il. 38], którymi zakończone zostały skrzydła Archanioła. Te barwne, mieniące się okręgi symbolizujące wieczność, pojawiają się także jako element zdobiący ogon diabła [il. 39], który ciągnie jednego z potępionych w piekielną otchłań. Dekoracyjny ogon tej odrażającej istoty jest tylko wspomnieniem po jego niebiańskim pierwowzorze, zakłada się bowiem na podstawie ksiąg prorockich (Ez 28,11-19), że Szatan przed upadkiem zajmował wysoką pozycję w rajskiej hierarchii. Utracił łaskę Boga i został strącony do piekła na skutek grzechu pychy i nieposłuszeństwa wobec stwórcy. *Byłeś*

il. 38. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 39. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

odbiciem doskonałości, pełen mądrości i niezrównanie piękny. Mieszkałeś w Edenie, ogrodzie Bożym […] *Serce Twoje stało się wyniosłe na skutek piękności twojej, zanikła twoja przezorność z powodu twego blasku. Rzuciłem cię na ziemię, wydałem cię królom na widowisko* […] *Stałeś się dla nich postrachem, przestałeś istnieć na zawsze* (Ez 28,12-19).

W puklerzu Archanioła Michała [il. 40] niczym w wypukłym zwierciadle odbija się scena Sądu widziana z jego perspektywy, możemy zobaczyć między innymi romańskie fragmenty rajskiej budowli czy postaci, których nie obejmuje przestrzeń tryptyku. Wszelkie złudzenia i efekty iluzjonistyczne zachwycały włoskich fundatorów.

il. 40. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

Po raz pierwszy wypukłe zwierciadło zastosował Jan van Eyck w 1434 roku, portretując włoskiego kupca z Lukki – Giovanniego di Nicolao Arnolfiniego wraz z małżonką [il. 41, 42]. Dzięki takiej swoistej „grze przestrzennej" widz jest wciągany w nierealną sferę obrazu i świętości. Miało to związek z głębokim zakorzenieniem ówczesnej sztuki w pobożności indywidualnej (*devotio moderna*). Wszelkie lustra i refleksy na obrazach umożliwiały uzupełnianie i poszerzanie wyimaginowanego świata, pozwalały dostrzec siebie w ukazanej przestrzeni i wejść w swoisty dialog z obrazem. Podobny zabieg Memling zastosował w ukazanej u stóp Chrystusa złotej kuli, symbolizującej wszechświat.

Niektóre z wyobrażonych na tryptyku postaci mają rysy portretowe. Jedna z nich jest szczególnie wyeksponowana – to Tommaso Portinari w roli zbawionego na szali [il. 43], uwieczniony również przez Memlinga na portrecie z około 1470 roku [il. 44]. Dlaczego to właśnie on został sportretowany? Czy był zaangażowany w powstawanie tryptyku? Dodatkowych wątpliwości dostarcza fakt, że w XIX wieku niemiecki konserwator Christian

il. 41. Jan van Eyck, *Małżeństwo Arnolfinich*, 1434, National Gallery, Londyn

il. 42. Jan van Eyck, *Małżeństwo Arnolfinich*, detal

il. 43. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 44. Hans Memling, *Portret Tommasa Portinariego*, 1470, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Xeller w trakcie czyszczenia obrazu częściowo usunął twarz zbawionego, którą następnie zrekonstruował. Problemy konserwatora wynikały z tego, że w tym jednym miejscu podłoże malowidła jest inne – jest to cynowy płatek, na którym prawdopodobnie wtórnie została domalowana twarz zbawionego, zanim jeszcze tryptyk opuścił Brugię w 1473 roku. Jaki był powód wprowadzenia owego cynowego podłoża? Czy początkowo znajdował się w tym miejscu portret innej postaci? Niestety, obecne technologie nie umożliwiają dotarcia do warstwy znajdującej się pod cynową folią. Pamiętajmy, że tryptyk był przeznaczony do jednej z kaplic kościoła w Badia Fiesolana, należącego do rodziny Medyceuszy, i mógł obrazować – poza zwyczajowymi aluzjami do zleceniodawcy, jego rodziny, patronów – także społeczne i zawodowe związki fundatora. Widziany w tym kontekście portret Portinariego staje się logiczny, ukazuje bowiem jego status jako szefa bankierskiej, florenckiej *nazione*. Kobiecie ukazanej obok klęczącego na szali Portinariego, budzącej się do życia wiecznego [il. 45], nadano szlachetne rysy żony bankiera Marii Portinari (Marii Maddaleny

il. 45. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

Baroncelli). Frapuje jej wyszukana poza, być może inspirowana nieznanym antycznym wzorem. Rysami portretowymi obdarzono także jednego z apostołów – znajdującego się po lewej stronie Chrystusa, okrytego malachitowo-granatowym płaszczem [il. 46]. Jego fizjonomia ujawnia podobieństwo do wizerunku Karola Śmiałego z około 1460 roku autorstwa Rogiera van der Weydena [il. 47]. Syn i następca Filipa Dobrego był ostatnim księciem Burgundii w latach 1467–1477. To właśnie za jego panowania powstał w Brugii gdański tryptyk, a jego fundator Angelo Tani był

il. 46. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 47. Rogier van der Weyden, *Portret Karola Śmiałego*, ok. 1460, Staatliche Museen zu Berlin

zaangażowany w finansowanie wesela Małgorzaty z Yorku z Karolem Śmiałym w 1468 roku. Sam Memling przygotowywał dekoracje na tę uroczystość. Przypomnijmy, iż Karol Śmiały jako pierwszy interweniował po zagarnięciu galeonu przez Paula Beneke – zagroził związkowi miast Hanzy zastosowaniem sankcji gospodarczych, skierował także do Rady Miasta Gdańska list, w którym domagał się zwrotu zagrabionego ładunku. Jak powszechnie wiadomo, interwencje księcia pozostały bezskuteczne.

PRAWE SKRZYDŁO

Na prawym skrzydle tryptyku został przedstawiony pochód zbawionych wstępujących do raju. Korowód postaci udaje się po kryształowych schodach ku bogato zdobionej bramie, symbolizującej Miasto Boże – Niebiańską Jerozolimę, która została ukazana na unoszącym się nad ziemią obłoku. Jak przepowiedział św. Jan w swojej apokaliptycznej wizji, *Jeruzalem Nowe zstąpi z nieba od Boga, przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swojego męża* (Ap 21, 2). W uniwersalnym sensie brama symbolizowała granicę między dwoma światami – ziemią i rajem, między sferą *sacrum* i *profanum*.

Średniowieczna teologia zakładała, że warunkiem koniecznym zbawienia jest przynależność do Kościoła, stąd brama do raju przybrała formę bogato zdobionego portalu gotyckiej świątyni: *Ja jestem bramą. Jeśli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony* (J 10,7-9). Droga zbawionych do raju przez gotycki portal pełna jest symbolicznych treści, obrazujących najważniejsze prawdy Kościoła. Każdy, nawet najmniejszy detal wymaga uważnego oglądu, jak choćby drobne, oddane z wielką precyzją klejnoty u podnóża niebiańskich schodów [il. 48], które poza blaskiem i pięknem materii niosą dodatkowe znaczenie. W jednej z przypowieści w Ewangelii według św. Mateusza Chrystus opisał Królestwo Niebieskie jako kupca poszukującego drogocennej perły. Gdy ją znalazł, sprzedał wszystko, co miał, by ją kupić. Kosztowna perła stała się metaforą duchowej wartości

Królestwa Niebieskiego. Kamienie szlachetne na obrazie obrazują także fundament Niebiańskiego Jeruzalem i niewyobrażalne bogactwo i wielkość Boga: *a z drogich kamieni – cały obwód twych murów* (Iz 54,11-12), *bramy Jerozolimy będą odbudowane z szafiru i szmaragdu, a wszystkie twoje mury z drogich kamieni.* [...] *Ulice Jerozolimy wyłożone będą rubinami i kamieniami z Ofiru* (Tb

il. 48. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

13,17). Kwitnąca łąka pod stopami sprawiedliwych [il. 49] jest usiana różnymi gatunkami kwiatów, w których doszukiwano się symboli cnót: fiołek obrazował pokorę, stokrotka – skromność, orlik – wieczną młodość i czystą miłość, a szkarłatny kolor lilii cesarskiej przypominał męczeńską śmierć Chrystusa.

il. 49. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

Święty Piotr [il. 50], nieznacznie większy od otaczających go postaci, reprezentujący już niebiańską rzeczywistość, wita zbawionych. Tuż przed wejściem do raju aniołowie przyoblekają ich w szaty [il. 51]. Scena ta jest nawiązaniem do ewangelicznej przypowieści o szacie godowej będącej symbolem przynależności do wspólnoty odkupionych. Ojcowie Kościoła różnie ją interpretowali. Tertulian widział w niej świętość ciała, św. Augustyn mówił o miłości, zaś św. Hieronim – o dobrych uczynkach, podkreślając jednocześnie, że Bóg tak jak król zaprasza wszystkich na ucztę, do swojego Kościoła, jednak na Sądzie Ostatecznym sprawdzi, kto z zaproszonych jest w szacie godowej.

il. 50. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 51. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

Pochód zbawionych [il. 51] rozpoczynają dostojnicy kościelni, kroczący wedle hierarchii obowiązującej ich za życia. Pierwszy przekracza bramę papież w tiarze, następnie kardynał, biskup i zakonnicy. Ponad ich głowami na półokrągłym tympanonie ukazano płaskorzeźbę *Maiestas Domini*, czyli tronującego Chrystusa [il. 52], posiadającego identyczną naturę jak Jego Ojciec, w niebiańskiej glorii. Przedstawienie to jest oparte na tekście Apokalipsy św. Jana i wizjach starotestamentowych proroków: Izajasza (Iz 6,1 i n.) i Ezechiela (Ez 1 i 10). Bóg Ojciec, otoczony mandorlą, w prawej

il. 52. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

dłoni trzyma berło, na głowie ma koronę, a u Jego stóp stoi baranek symbolizujący ofiarę Chrystusa. Po prawej stronie dostrzegamy księgę siedmiu pieczęci będącą symbolem boskich wyroków: *I ujrzałem zasiadającego na tronie, księgę zapisaną wewnątrz i na odwrocie zapieczętowaną na siedem pieczęci* (Ap 5,1). Dookoła tronu znajdują się cztery symbole ewangelistów – lew (św. Marek), byk (św. Łukasz), orzeł (św. Jan), anioł (św. Mateusz). Obok mandorli otaczającej Tronującego zostały umieszczone postaci starców starotestamentowych [il. 53, 54]. Zgodnie ze słowami z Księgi Izajasza (Iz 6,2-3) w dwóch archiwoltach otaczających tympanon dostrzegamy postaci czterech serafinów. Ponad tympanonem, na wysokim szczycie, znajduje się medalion z przedstawieniem stworzenia Ewy [il. 55]. Scena ta jest aluzją do grzechu pierworodnego będącego pierwotną, odległą przyczyną dramatycznych wydarzeń Sądu Ostatecznego. Owo przedstawienie jest

il. 53. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 54. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 55. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 56. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

związane ze sceną Zwiastowania, która na pierwszy rzut oka jest niedostrzegalna, a została umieszczona na haftowanym kapturze biskupa [il. 56], któremu anioł nakłada białą mitrę. Pod względem teologicznym jest to jedna z kluczowych scen na tryptyku – Zwiastowanie było zapowiedzią ponownego przyjścia Chrystusa, początkiem wypełnienia się obietnicy Odkupienia. Związek tego przedstawienia z ukazanym powyżej stworzeniem Ewy podkreśla rolę Marii w całej historii zbawienia. Węzeł, za pomocą którego Ewa powiązała rodzaj ludzki ze śmiercią, został rozwiązany właśnie przez Matkę Chrystusa. To, co Ewa utraciła poprzez niewierność, Maria odzyskała poprzez wiarę – otworzyła ludzkości drzwi do raju, dając tym samym początek nowym dziejom świata. Antyteza Ewa – Maria pojawia się już we wczesnych wiekach chrześcijaństwa, jak choćby w pismach św. Ireneusza z Lyonu z II wieku (*Adversus haereses*) czy w późniejszym już *Ewangeliarzu Bernwarda* z 1140 roku, ze słynnym cytatem: *Drzwi do raju zamknięte przez pierwszą Ewę, teraz są otwarte przez Świętą Dziewicę dla wszystkich*.

Na balkonach rajskiej bramy zostali ukazani śpiewający i grający aniołowie [il. 57, 58, 59]. Ich instrumentarium jest dobrane nieprzypadkowo, łączy je idea pochwały Stwórcy. Wielka precyzja, z jaką zostało namalowane, umożliwia rozpoznanie każdego z instrumentów: szałamaję, puzon, dzwonki, fidel, portatyw, harfę, lutnię oraz psalterium utożsamiane z cytrą.

il. 57. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 58, 59. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

LEWE SKRZYDŁO

Harmonii i modlitewnemu nastrojowi prawej strony obrazu został przeciwstawiony chaos i dramatyzm strony lewej, gdzie osądzeni są spychani w piekielną otchłań. Po tym świecie, który właśnie jest sądzony, nastąpi – jak to ujął św. Jan – *nowe niebo i ziemia nowa, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły* (Ap 21,1). Memlingowska wizja piekła nie ma sobie równych, jeśli chodzi o ekspresję i różnorodność rozwiązań. Żaden ze współczesnych Memlingowi twórców nie ukazał potępienia w tak realistyczneji przerażającej formie. Najbliższe wyobrażeniu Memlinga jest przedstawienie piekła w *Sądzie Ostatecznym* Dierica Boutsa, które także przybrało formę skalnej rozpadliny. W obu wizjach hybrydowe, zoomorficzne, odrażające istoty demoniczne trzymają w rękach rozmaite narzędzia tortur i spychają grzeszników w ogień. Przyjmuje się, że diabły Memlinga, którym przydano cechy rozmaitych zwierząt, poza odrażającą formą obrazują także ludzkie grzechy. W średniowieczu zwierzęta postrzegano inaczej niż dzisiaj, wiązano je bowiem z siłami dobra lub zła, a świat przyrody miał być przykładem postępowania dla wzorowego chrześcijanina. Wiedza na temat poszczególnych stworzeń wraz z komentarzami związanymi z ich zwyczajami i życiem gromadzona była w tzw. bestiariuszach. Owe opisy miały dodatkowo wymiar religijny i służyły nauce moralnej człowieka. Memling swe diabły wyposażył w szpony, zakrzywione dzioby i błoniaste skrzydła. Tego ze skrzydłami ćmy i pochodnią [il. 60],

il. 60. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

spychającego kobietę w płomienie, można odczytać jako wyobrażenie grzechu nieczystości. Diabeł o pysku dzika, unoszący związaną powrozem parę [il. 61], może symbolizować grzech cudzołóstwa. Dzik w średniowieczu był postrzegany jako ziemskie wcielenie Szatana, podobnie jak małpa [il. 62], która w sposób karykaturalny i złośliwy potrafiła naśladować Boga i wszelkie sacrum, niedźwiedź [il. 63] zaś obrazował łakomstwo.

il. 61. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 62, 63. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragmenty

REWERSY SKRZYDEŁ

Na rewersach skrzydeł znajdują się portrety fundatorów – Angela Taniego i jego żony Cateriny Tanagli [il. 64, 67], którzy klęczą u stóp Archanioła Michała i Madonny z Dzieciątkiem. Intryguje twarz Cateriny Tanagli, tak odmienna od kobiecych wizerunków znanych z malarstwa Memlinga. Jej rysy, sposób kształtowania ust i oczu oraz nakrycie głowy przywodzą na myśl portrety malowane przez artystów włoskich. Najprawdopodobniej Caterina, która nie mogła towarzyszyć mężowi podczas jego służbowej podróży do Niderlandów w latach 1467–1469, została sportretowana we Włoszech przez florenckiego artystę (badacze sugerują krąg Filippa Lippiego lub Piera Pollaiuolo), a następnie jej wizerunek został dostarczony do pracowni Hansa Memlinga, który

il. 64. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 65. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, frament

il. 66. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

il. 67. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment

wykorzystał go do stworzenia na tryptyku portretu żony fundatora. Klęczącym postaciom towarzyszą herby, których właściwe rozpoznanie pozwoliło na identyfikację donatorów. Zdjęcia w podczerwieni ujawniają, że początkowo herby były umieszczone odwrotnie [il. 65, 66].

Patroni małżonków – Madonna z Dzieciątkiem i Archanioł Michał zostali namalowani techniką *en grisaille*, imitującą kamienną rzeźbę. Był to popularny motyw w malarstwie niderlandzkim, zastosowany między innymi przez Rogiera van der Weydena na rewersach skrzydeł ołtarza z Hôtel-Dieu w Beaune. Dopełniał malowane retabulum oraz wzmacniał realność przedstawienia poprzez zestawienie kunsztownie namalowanych posągów z portretami żywych postaci (ceniony przez Włochów efekt *vivacità*). Imitacja kamiennych nisz nawiązuje zapewne do zamierzonej lokalizacji ołtarza, zwłaszcza wyprofilowane listwy naśladujące szary kamień miały przywodzić na myśl rozwiązania architektoniczne we wnętrzu kaplicy kościoła Badia Fiesolana.

TECHNIKA MALARSKA, KONSERWACJA I BADANIA

TECHNIKA MALARSKA

Kompleksowe badania nad dziełem oraz współczesne technologie pozwalają nam dzisiaj w pełni określić technikę zastosowaną przez malarza. Podobrazie zostało pokryte zaprawą kredowo-klejową, na którą naniesiono rysunek przygotowawczy za pomocą czarnej kredy, farby wodnej i stylusa. Jak dowodzą zdjęcia rentgenowskie, autor w plątaninie rysunkowych linii nanoszonych bezpośrednio na zaprawę poszukiwał właściwej formy, zmieniał poszczególne elementy kompozycji i proporcje, dochodząc do oczekiwanego rezultatu, czasem jednak dopiero w ostatecznym rozwiązaniu malarskim. Po ukończeniu rysunku na białą zaprawę została nałożona tzw. imprimatura – olejna warstwa z dodatkiem żywicy w kolorze jasnego ugru, której zadaniem

il. 68. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

było zabezpieczenie rysunku przed rozmyciem oraz zmniejszenie chłonności gruntu, a następnie olejna warstwa biała, na którą ostatecznie nałożono kolory. Jasne podłoże nadało barwom czystość, która zachwyca do dzisiaj. Paleta barwna, typowa dla malarstwa XV wieku, została ograniczona do kilku podstawowych pigmentów, dla których spoiwem był olej lniany połączony z żywicą naturalną. Dzięki takiemu medium warstwa malarska lśniła i doskonale przylegała do powierzchni. Niezwykłą różnorodność tonacji kolorystycznych malarz uzyskał dzięki zastosowaniu mieszanin dostępnych kolorów oraz ostatecznemu wykończeniu wierzchniej warstwy krystalicznymi laserunkami nadającymi dziełu głębię i tak charakterystyczną dla północnego malarstwa emaliową świetlistość.

il. 69. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

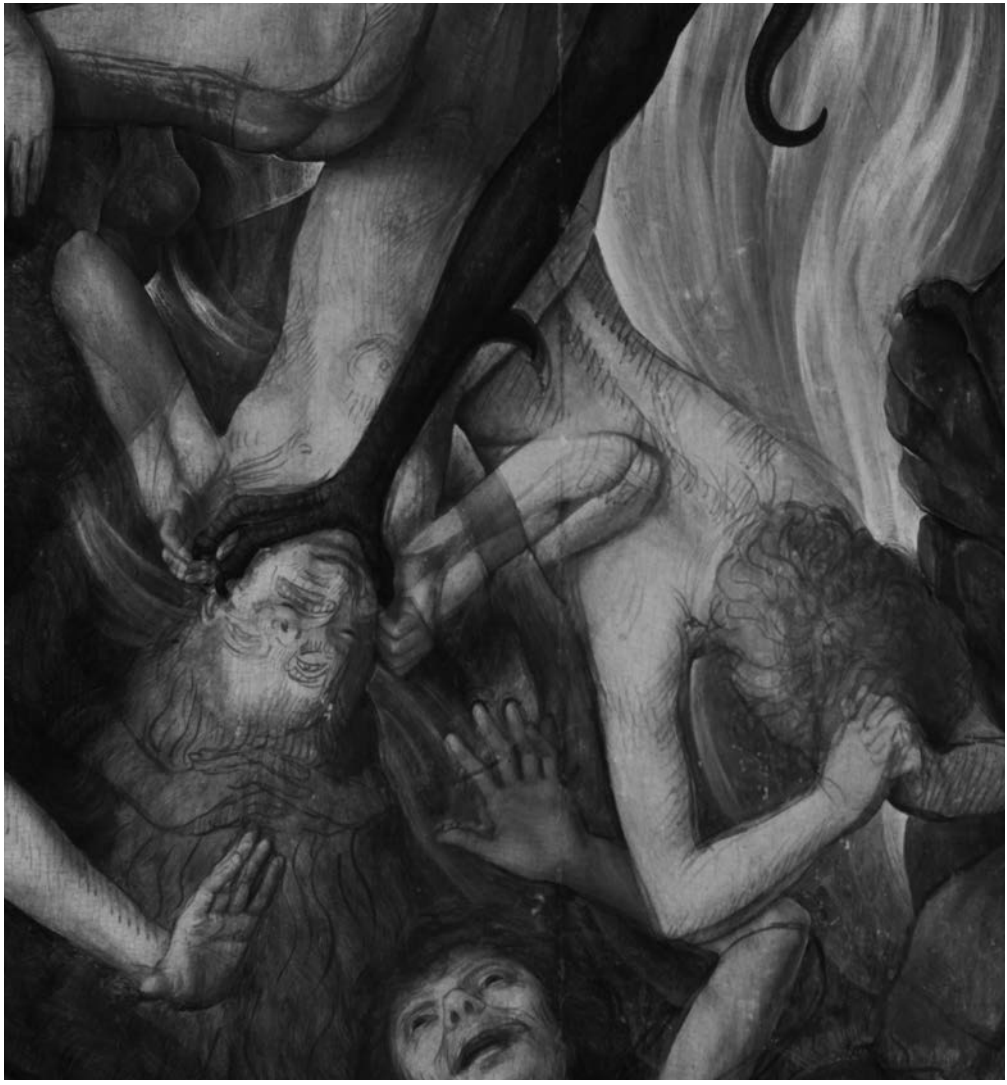
il. 70. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

il. 71. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

Porównanie il. 72 i 73 pokazuje zmiany w kompozycji obrazu.

il. 72. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment w świetle widzialnym

il. 73. Obraz uzyskany techniką reflektografii w podczerwieni MNIR



Porównanie il. 74 i 75 pokazuje zmiany w kompozycji obrazu.

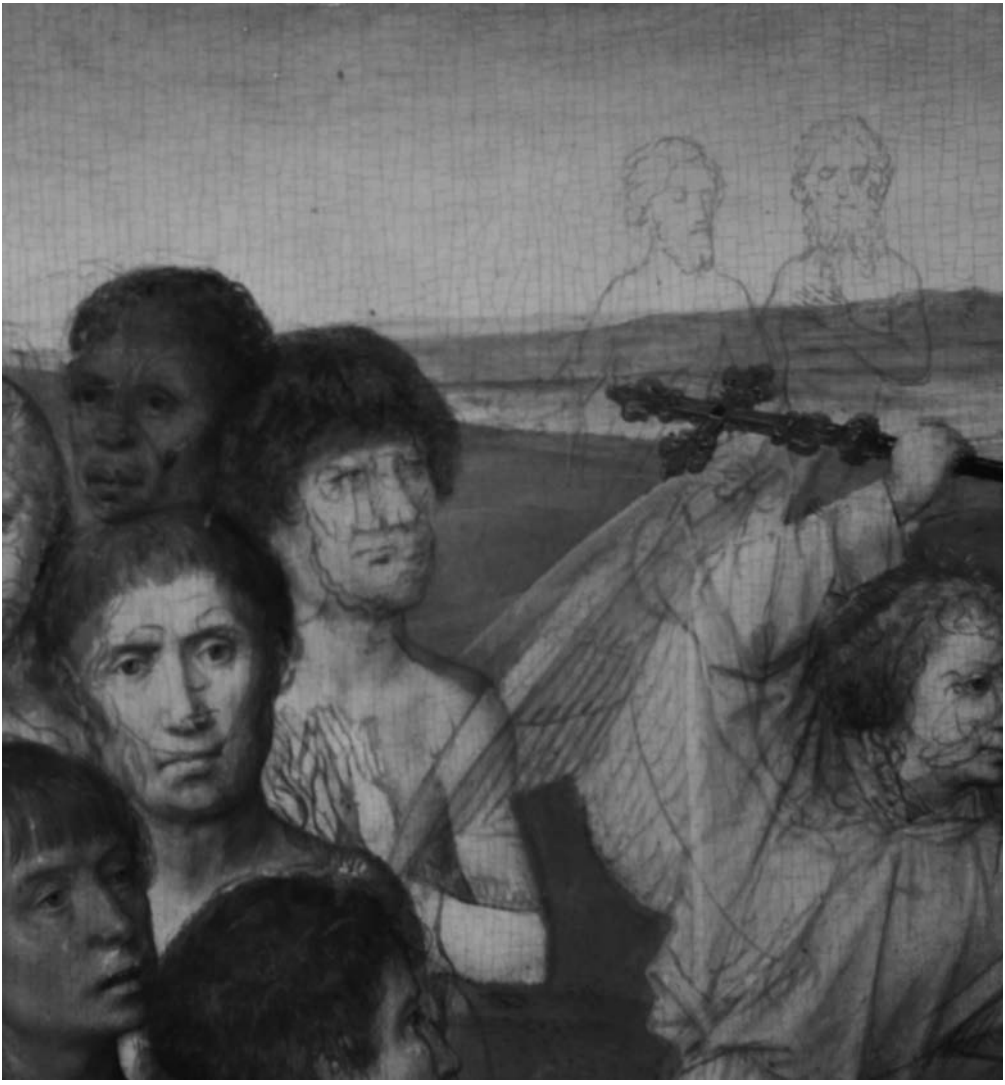
il. 74. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment w świetle widzialnym

il. 75. Obraz uzyskany techniką reflektografii w podczerwieni MNIR

Porównanie il. 76 i 77 pokazuje zmiany w kompozycji obrazu.

il. 76. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, fragment w świetle widzialnym

il. 77. Obraz uzyskany techniką reflektografii w podczerwieni MNIR

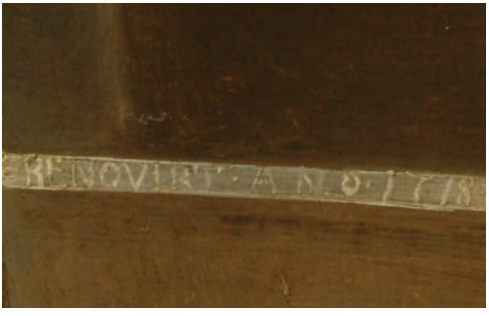


KONSERWACJA I BADANIA TRYPTYKU

Mimo burzliwych losów obraz nigdy nie uległ zniszczeniu, musiał przejść jedynie nieliczne konserwacje. Pierwszą, dość niefortunną, przeprowadził na zlecenie władz miejskich w 1718 roku gdański malarz Christoph Krey, a wydarzenie to upamiętnia napis na krawędzi pierwszego z kryształowych stopni: „Renovit ANO 1718 DeN 29 Julius Christoph KREY" [il. 78, 79]. Nieumiejętne przemalowania wykonane przez gdańskiego artystę zostały zdjęte przez profesora Bocka podczas drugiej konserwacji, w trakcie pamiętnego pobytu tryptyku w Berlinie w 1815 roku. Trzeciej podjął się w 1851 roku berliński profesor Christian Xeller we współpracy z malarzem o nazwisku Stüble. Dokonano wówczas rekonstrukcji głowy zbawionego na szali wagi (domniemany portret Tommaso Portinariego), najbardziej problematycznego fragmentu obrazu namalowanego na folii cynowej, a także wymieniono czarne płaskie ramy na profilowane złocone ramy drewniane. Niektórzy badacze sądzą, że na oryginalnych ramach mogły się znajdować inskrypcje pozostawione przez Memlinga, który prawdopodobnie od około 1472 roku zaczął się podpisywać na ramach swoich obrazów.

Po 1956 roku tryptyk nie wymagał już interwencji konserwatorskich, dokonywano jedynie drobnych, kosmetycznych zabiegów. Na przestrzeni tych lat był jednak poddawany szczegółowym badaniom przy użyciu najnowocześniejszych technologii, a ich wyniki dostarczyły ciekawych informacji dotyczących między innymi rysunku przygotowawczego czy zmian w układzie kompozycji. Wymieńmy pokrótce najważniejsze z nich. Po powrocie obrazu do Polski w 1956 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie technolog malarstwa i konserwator Kazimierz Kwiatkowski wykonał zdjęcia ołtarza w podczerwieni i w promieniach Roentgena. W tej samej technice tryptyk został sfotografowany w 1964 roku przez pracowników Królewskiego Instytutu Dziedzictwa

il. 78. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal



il. 79. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, detal

il. 80. Realizacja projektu CHARISMA-MoLab w MNG, 2012

Artystycznego w Brukseli, a spostrzeżenia i wnioski wynikające z tego materiału opublikował prof. Jan Białostocki. W 1993 roku amerykańska badaczka Molly Faries, posługując się metodą reflektografii w podczerwieni, dokonała jeszcze dokładniejszej analizy podrysowań. W 2003 roku specjalista od dendrochronologii Tomasz Ważny, opracowując raport z badań nad Sądem Ostatecznym, stwierdził, że drzewo, z którego wykonano podobrazie, ścięto najprawdopodobniej w 1463 roku, określił też proweniencję drewna. Dwa lata później ukazało się podsumowanie badań dotyczących technologii i techniki malarskiej tryptyku przeprowadzonych przez Józefa Flika i Justynę Olszewską-Świetlik z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 2012 roku zespół specjalistów z finansowanego przez Unię Europejską projektu CHARISMA – MoLab (Mobilne Laboratorium) pod kierownictwem prof. Iwony Szmelter z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie szczegółowo przebadał obraz za pomocą specjalistycznej aparatury [il. 80]. W raporcie z tych prac kierująca projektem przedstawiła nowe tezy dotyczące datowania i atrybucji tryptyku, wnioski te wymagają jednak dalszej, pogłębionej analizy i dodatkowych badań. W 2015 roku Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) z Muzeum Narodowego w Krakowie wykonało fotografie analityczne oraz radiografię cyfrową obrazu. Wyniki tych badań potwierdziły dobry stan zachowania dzieła oraz umożliwiły stworzenie pełnej i aktualnej dokumentacji konserwatorskiej.

Literatura wykorzystana w publikacji:

Jan Białostocki, *Les Musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa). Primitifs flamands.* [Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle], Brussels 1966

Jan Białostocki, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne,* [w:] Rocznik Historii Sztuki, T. 8, 1970

Till-Holger Borchert (red.) *Memling. Rinascimento fiammingo* [kat. wystawy Scuderie del Quirinalefino Roma] 2014

Encyklopedia Gdańska, pod red. Błażeja Śliwińskiego, Gdańsk 2012

Józef Flik, Justyna Olszewska-Świetlik, *Tryptyk Sąd Ostateczny Hansa Memlinga z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Technologia i technika malarstwa,* Toruń 2005

Barbara G. Lane, *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges* [Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, T. 53] London 2009

Barbara G. Lane, *The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment,* [w:] The Art Bulletin, T. 73, nr 4, 1991

Peter Oliver Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, Gdańsk 2012

„Memling Biuletyn", Rocznik Działu Badań Tryptyku Hansa Memlinga MNG, red. Beata Sztyber, nr 1/2003

Beata Możejko, *„Peter von Danzig". Dzieje wielkiej karaweli 1462–1475*, Gdańsk 2011

Paula Nuttall, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, New Haven 2004

Michael Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild: Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994

Iwona Szmelter, *Wyniki wielorakich badań Sądu Ostatecznego z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Nowe odczytanie tryptyku jako dzieła Rogiera van der Weydena i Hansa Memlinga,* [w:] Muzealnictwo nr 55, 2014

Beata Sztyber, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga – średniowieczny traktat teologiczny,* [w:] Universitas Gedanensis, nr 11, 1994

Przemysław Trzeciak, *Hans Memling* [W kręgu sztuki], Warszawa 1981

Przemysław Trzeciak, *Tryptyk Sądu Ostatecznego w Gdańsku*, [w:] Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, z.2/29/1990, Warszawa 1990

Dirk de Vos, Maryan Wynn Ainsworth, *Hans Memling – Catalogue* [kat. wystawy Groeningemuseum Bruges,] Ghent 1994

Dirk de Vos, Maryan Wynn Ainsworth, *Hans Memling – Esseys* [kat. wystawy Groeningemuseum Bruges] Ghent 1994

Dirk de Vos, *Hans Memling, Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994

Michał Walicki [oprac. Jan Białostocki], *Hans Memling. Sąd Ostateczny,* Warszawa 1981

Antoni Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1389–1500*, T. 1, Warszawa 2008

Redaktor prowadzący: Małgorzata Posadzka
Konsultacja naukowa: dr hab. Marcin Kaleciński prof. UG
Redakcja językowa i korekta: Hanna Negowska
Projekt okładki i makiety: Natalia Helman
DTP: Natalia Helman

Fotografie:
il. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 34, 41, 42, 47 – Agencja BE&W
il. 15 – Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C
il. 24 – Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, fot. Pracownia Fotograficzna NMM
il. 44 – The Metropolitan Museum of Art/Art Resource (źrodło): Scala Archives, Florence
il. 2, 6, 8, 11, 13, 16, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72 , 74, 76 – Muzeum Narodowe w Gdańsku
il. 73, 75, 77 – Archiwum ASP w Warszawie i MNG
il. 80 – fot. Iwona Szmelter

Wydawca
Muzeum Narodowe w Gdańsku

Copyright © Muzeum Narodowe w Gdańsku
Copyright © Alicja Andrzejewska-Zając
Copyright © Magdalena Podgórzak

Wydanie I

ISBN 978-83-63185-29-9

Druk:
ALNUS Sp. z o. o.
www.alnus.pl