

URSZULA M. MAZURCZAK  
Lublin

Z KRĘGU ROZWAŻAŃ  
NAD PORTRETAMI UCZONYCH HUMANISTÓW  
W MALARSTWIE RENESANSOWYM  
NA PRZYKŁADZIE PORTRETU PARACELSUSA W LUWRZE

1.

Wobec istnienia najnowszych książek o portrecie renesansowym w niniejszej pracy chcę jedynie wskazać na istotne cechy portretu uczonego Renesansu jako indywiduum rozumianego osobowościowo<sup>1</sup>. Portrety uczonych, które przekazała sztuka antyczna i średniowieczna, zauważane były do tej pory w badaniach jako modele „uczonego w pracowni lub studio”. Istotnie, tak najczęściej przedstawiano w średniowiecznej sztuce uczonych, pisarzy oraz poetów, mimo że w antycznych pierwowzorach ukazywani byli również na tle pejzażu. Stamtąd też czerpali wzory miniaturzyści wczesnośredniowiecznych skryptorów, tworząc typy wizerunków ewangelistów ukazywanych w otwartej, nie tylko zamkniętej przestrzeni. Badawczy obszar, jaki wyznaczał materiał ikonograficzny, nasuwał uczonym pytania o istotę portretu w obrębie jego cech fizycznych i zarazem przyporządkowanych stylistycznym ciągom, grupowanym w ramach szkół lub obszarów kulturowych, np. sztuki bizantyńskiej, łacińskiej południowo- lub północnoeuropejskiej.

---

<sup>1</sup> G. B o e h m, *Bildnis und Individuum. Über das Ursprung der Portratmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1995.

Jeżeli spojrzymy na zagadnienie portretu uczonego ze względu na jego funkcję oraz kontekst, w jakim został umieszczony, sprawa staje się jeszcze bardziej złożona. W średniowieczu bowiem model portretowanego odpowiadał hierarchii społecznej, w tym sensie rozumienie indywiduum wiązano z odpowiednią grupą w układzie społeczno-politycznym. Ważniejszym ponad ukazywanie cech indywidualno-osobowych było reprezentowanie – lub inaczej mówiąc – manifestowanie poprzez osobę portretowaną całej grupy hierarchicznego społeczeństwa<sup>2</sup>. Osoba portretowana była medium szerszego pojęcia, dlatego na tkance cech fizjonomicznych, których bynajmniej nie lekceważono, budował malarz aparat reprezentacji elity, posługując się atrybutami, rekwizytami bądź inskrypcjami, które poszerzały ikoniczną sferę portretu. W tym sensie portret potwierdzał niepodważalne *status quo* porządku hierarchicznego. Znane w średniowieczu pojęcie *species* pochodzenia arystotelesowskiego (*Polityka*, ks. VII) odpowiadało znaczeniu harmonii pomiędzy interesem państwa i Kościoła a wybraną jednostką, która ten porządek uosabiała<sup>3</sup>. To, co indywidualne, nie było zatem utożsamiane z tym, co subiektywne – osobowe i niepowtarzalne. Średniowieczne pojęcie indywiduum jako osoby, jako jednostki subiektywnej, było odniesione tylko do sfery duchowej – sakralnej jako obraz Boga, dzięki któremu dane jest człowiekowi indywidualne zmartwychwstanie.

W obrębie szeroko rozumianego portretu średniowiecznego wyróżniają się portrety pisarzy zarówno kanonicznych, do których należą wizerunki ewangelistów, jak i wzorujące się na nich portrety pisarzy niekanonicznych, np. doktorów Kościoła, uczonych teologów i poetów. One wnoszą szczególne przesłanie ikonograficzne przez samo rozumienie uczonego oraz jego przynależność do określonej sfery znaczeniowej. Istotą tych postaci było manifestowanie innego aniżeli porządek polityczno-społeczno-prawny toposu. Mimo że portretowani, *de facto*, z tego porządku najczęściej się wywodzili, ich *species* należało do porządku intelektualnego, a razem z tym – twórczego. O tym akcie decydowała inspiracja boska, a nie tylko godność urodzenia. Umownie zindywidualizowane fizjonomie unaoczniały w różny spo-

---

<sup>2</sup> H. Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, „Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1939; K. Clausberg, *Konventionelle und individuelle Physiognomik zur Zeit Heinrichs des Löwen*, „Artibus et Historiae an Art Anthology” 1985; R. Wilkins Sullivan, *The Wilton Diptych : Mysteries, Majesty, and a Complex Exchange of Faith and Power*, GBA 19(1997), s. 3-17.

<sup>3</sup> Boehm, dz. cyt., s. 19.

sób tę inspirującą siłę porównywaną albo z mądrością jako wyróżnionym darem rozumu, albo z *furroem*, który był oznaką całkowitego poddania się boskiej mocy<sup>4</sup>. W tym sensie model implikował dyspozycje osobowe i duchowe, które mogły zostać ukazane w obrazie poprzez czynność pisania, stan zamyślenia, a to wszystko było integralnie związane z miejscem, w którym ukazana była portretowana postać.

Średniowiecze łączyło wspólnym mianownikiem filozofa, teologa, nauczyciela i poetę. Już w czasach karolińskich poeta określany był *sophus* lub *sophista*, i odwrotnie – mędrzec filozof musiał znać zasady retoryczne i petyckie należące do jego podstawowego wykształcenia<sup>5</sup>. Cała konstrukcja sylogizmu retorycznego związana była z *loci*, które przekazał średniowieczu z bogatej, również i w tym względzie, spuścizny antycznej Izydor z Sewilii. Ową retoryczną *ekfrazis* określił precyzyjnie Horacy (*Ars Poetica*, 17) jako *locus amoenus*. Stało się ono obowiązującym w całym średniowieczu pojęciem przynależnym do obszaru zarówno prawniczego, jak i poetyckiego<sup>6</sup>.

Pracownia lub studio, wypracowane jako miejsce dla uczonych, były integralnie związane z osobą przedstawioną i odczytywane były spójnie z procesem pisania i tworzenia. Takie rozumienie wspomagały w znacznym stopniu średniowieczne reguły mnemoniki, skodyfikowane w liczne traktaty<sup>7</sup>. Naszym uczonym-humanistą jest Paracelsus ukazany na tle pejzażu. Jawi się pytanie, czy istnieje związek postaci z krajobrazem w analogii do postaci pisarzy w studio, jaki rozpowszechniła ikonografia scholastycznego uczonego.

## 2.

Nowe renesansowe sposoby portretowania uczonych humanistów pojawiły się w środowisku florenckim w 1. poł. XV w., znajdując szybkie rozpowszechnienie w obrębie Lombardii, Wenecji, a od 2. poł. XV w. w Rzymie. Nobilitacja uczonego stała się rezultatem szeroko pojętych zmian w ramach

---

<sup>4</sup> E. Z i l s e l, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen 1926, passim; J. L i n k, *Die Theorie des dichterischen Furrore in der italienischen Renaissance*, München 1971, passim.

<sup>5</sup> R. C u r t i u s, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Warszawa 1990, s. 214.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> F. A. Y a t e s, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 67.

rozumienia sztuk – *artes*, ale także jego roli i oddziaływania w społeczeństwie. Problem to rozległy i wielokrotnie już wyjaśniany<sup>8</sup>. Sztuka musiała odnaleźć nowy topos portretu humanisty, nowy sposób modelowania twarzy, która mogłaby odsłonić adekwatne przesłanie ideowe. Propozycje Gottfrieda Bohema<sup>9</sup> oraz Petera Meller<sup>10</sup> w obrębie badań portretu renesansowego dotyczą trzech kategorii ludzkiej twarzy, jako typu portretu renesansowego: – twarz mędrca, twarz dworzanina (*cortegiano*), twarz kondotiera, które określały sposób modelowania fizjonomii<sup>11</sup>. Mędrzec, uczyony, pisarz miał szczególne zadanie w ukazywaniu połączonych funkcji właściwej kulturze renesansu – retoryce oraz etyce. W ten sposób manifestowano odbiorcy model człowieka przynależącego do nobilitowanej warstwy społecznej, której stawiano ogromne wymagania. Musiał prezentować siłę wewnętrzną, którą emanowała zewnętrzna *fisis* co język retoryczny określał jako *ethos i paradygma*. Istotą mędrca jest jego wewnętrzna zdolność oddziaływania na sferę intelektualną i duchową społeczeństwa, dlatego ten przymiot musiał znaleźć szczególne uzewnętrznienie w portretowanej twarzy. Model średniowiecznej twarzy mędrca nie był już adekwatny do nowej roli mędrca w społeczeństwie renesansowym. Musiał on bowiem „wyjść” ze swojej ciemnej pracowni i podjąć zadanie przekazywania mądrości rozumianej sensie etycznym, a z tym wiązała się *praxis*, a nie tylko średniowieczna *theoria*. Takie modele silnej osobowości i indywidualności ukształtowały w Italii posągi kondotierów, z poł. XIV w., które już samą monumentalną formą odlewów, rzeźb lub naśladowanych także postaci na freskach emanowały nowy topos – indywidualium rozumianego w kategoriach jednostki. Ich twarze musiała cechować siła – *fortezza*, dopełniona *clemenza* na wzór natury lwa, opisaney w *Historia Naturalis* (VIII, 4) przez powszechnie czytane Pliniusza. Kreowanie indywidualium o wyrazistej silnej postawie zewnętrznej gwarantowało wpisanie w owe twarze silnej wewnętrznej determinacji, jak to stworzyli Donatello w posągu Gattamelaty (Padwa, Piazza del Santo) i Verrocchio w swoim kondotierze Colleoni (Wenecja, Campo

---

<sup>8</sup> P. O. K r i s t e l l e r, *Humanizm i filozofia*, Warszawa 1985, passim.

<sup>9</sup> B o e h m, dz. cyt., passim.

<sup>10</sup> *Physionomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*, w: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art., Acts the Twentieth International Congress of the History of Arts*, vol. II, Princeton 1963, s. 63.

<sup>11</sup> Tamże.

San Zanipolo). Na tkance precyzyjnie wydobytych cech zewnętrznych fizjonomii postaci zbudowany został etos wewnętrzny<sup>12</sup>.

Styl tak rozumianego portretu nie pominął portretów władców, jak to wskazać można na przykładzie Gian Giacomo Trivulzia, namalowanego przez Bernardina de Conti (Mediolan, Koll. Księcia Trivulzia) lub wcześniejszego portretu księcia Federico da Montefeltre – rozumianego jako dyptyk z żoną Battistą Sforza pędzla Pierra della Francesca (Uffizi Florencja). Modelowana twarz, co prawda ukazana z profilu, zawiera w tym portrecie wszystkie cechy, jakie wypracowane zostały w posągach kondotierów bliskich, w tym wypadku, także malarskim wersjom, np. Guidoriccia da Fogliano (Simone Martiniego z 1328) lub Johna Hawkwooda zw. Giovanni Acuto (Paola Uccella z 1436). Owo połączenie siły zewnętrznej z siłą charakteru człowieka heroicznego sprawiło, że nadmiernie wymodelowane były napięte mięśnie twarzy, ciężkie powieki, które emanowały powagą aż do granic grozy.

W tym kręgu jawią się portrety humanistów powstałe w znanych i nobilitowanych pracowniach 2. poł. XV i początku XVI w. Florencji, Wenecji, Rzymu. Przytoczmy niektóre, najważniejsze z nich, np. *Autoporetret* Lorenza di Credi (1488, Waszyngton Nat, Gall. of Art), P. Perugina portret Francesca delle Opere (Uffizich. Florencja) oraz *Portret Młodzieńca* określanego jako młody Pietro Bembo (il. 1) (1504, Budapeszt Muz. Narod), wreszcie *Portret Pietra Bembo* Giovaniego Belliniego (il. 2) (1505, Hampton Court, Zbiory Królewskie) Rossa Fiorentino, *Portret młodego mężczyzny* (1517/18, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Mus.) (il. 3) oraz *Portret Humanisty* wykonany przez Mainardiego przy udziale Ghirlandaia (il. 4) (1515, Berlin Gemäldegalerie). Wszystkie te portrety cechuje wyraźne podkreślenie realnej fizjonomii, która zespala w sobie cechy indywidualne, osobowe. Wszystkie też ukazane na tle pejzażu są jednocześnie odeń separowane. Samo ukształtowanie terenu jakkolwiek daje skojarzenia z realiami, to nie odtwarza realnego pejzażu, mimo że artyści potrafili malować realne, topograficzne krajobrazy z okolic doliny Arno (Perugino, Rafael) lub okolic Weneto (jak to czynił wielokrotnie Giovanni Bellini)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> R. P a l l u c c h i n i, *L Arte di Giovanni Bellini*, w: *Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi*, vol. 2: *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, Venezia 1963, s. 451-472; F. G i b b o n s, *Giovanni Bellini's Topographical Landscapes*, w: *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in hon. Millard Meiss*, Princeton 1987, s. 174-192.

Bogate w swoim ukształtowaniu terenu krajobrazy są bezludne, pozbawione akcentów życia i akcji; stają się wspomnieniem owych *loca*, ściślej rzecz ujmując *locus amoenus*, jako figur retorycznych bezpośrednio związanych z postacią. Tego związku nie stanowią prawa przyrody – prawa natury, lecz prawa sztuki – *artes retoricae*.

### 3.

Podjmując próbę wyjaśnienia poreretu Paracelsusa (il. 5) i wskazania ewentualnego artysty, który go stworzył, przypomnijmy kilka faktów z życia naszego modelu. Theophrast Bombast von Hohenheim zw. Paracelsus (1494-1541)<sup>14</sup> pochodził ze starej rodziny szwabskiej z Hohenheim. Jego ojciec nadał mu według humanistycznego zwyczaju przydomek Theophrast, aby upamiętnić sławnych uczonych antycznych. Theophras z Eresos, uczeń Arystotelesa, stał się jego pierwszym patronem, drugim natomiast Rzymianin Celsus (ok. 25-35), autor książki o medycynie, którą uznawano za podręcznik do nauki leczenia. Tradycje ojca lekarza z Wallfahrtsort w Szwajcarii rychło podjął syn, który wyruszył w swoje *peregrinatio academica* do ważnych uniwersytetów w Europie. Ostatecznie naukę ukończył w Ferrarze, uzyskując stopień doktora medycyny<sup>15</sup>. Swoją sztukę pojmował młody uczoney bardzo szeroko. Łączył ją z wieloma dziedzinami: z botaniką, mineralogią, chemią, geologią. Miejscami jego pracy i dłuższego pobytu były miasta: Freiburg, Kolmar, Neuenburg. W Bazylei zatrzymał się na dłużej. Tutaj poznał sławnych humanistów Europy, m.in. Erazma z Rotterdamu. W tamtejszym uniwersytecie podjął wykłady, w których sformułował tezy swoich wielkich naukowych dzieł. Jako podstawę wiedzy medycznej przyjął zasady Avicenny, Galena i Arystotelesa, jednak połączył je z własną obserwacją i doświadczeniem zdobywanym podczas licznych wypraw z ojcem w góry<sup>16</sup>. Pozwoliło mu to odkrywać prawa natury: ziemi, wody, skał, powietrza. Jego sława jako lekarza i wszechstronnego uczonego rozeszła się szybko w Niemczech, Szwarcarii, Austrii. Zapraszany do wielu miast, np. Augsburga, Monachium, Wiednia, Klagenfurth, objawiał przede wszystkim swój kunszt le-

---

<sup>14</sup> *Die Grossen Deutschen. Deutsche Biographie*, Hrsg. H. Heim, T. Heuss, B. Reissenberg, Bd. I., Frankfurt 1978, s. 478.

<sup>15</sup> Tamże, s. 477.

<sup>16</sup> Tamże.

karski, lecząc skutecznie nawet z dżumy. Ostatnim miastem, w którym pracował i leczył, był Salzburg, gdzie otrzymał stanowisko lekarza tamtejszego biskupa. Tutaj zmarł 24 VIII 1541 r.

W teorii medycyny stworzył syntezę wiedzy o naturze kosmosu i ziemi, ale dopełnił ją studiami z dziedziny teologii i filozofii. W jego głównych dziełach, *Opus paramirum*, *Defensorum* i *Labyrinthus mediocorum errantium*, przewijają się pytania o miejsce człowieka we wszechświecie. Nasz uczoney wykazał głęboką zależność pomiędzy stanami zdrowia i choroby człowieka od materii kosmosu i materii ziemskiej. Stworzył trójstopniową konstrukcję natury człowieka, w której zespolone są władze fizyczne i duchowe: *ens naturale* – określa cechy indywidualne człowieka, *ens spirituale*, czyli *psyche* pozwala znaleźć kontakt z innymi ludźmi, *ens deale* – pozwala znaleźć jedność ze sferą boską<sup>17</sup>.

Choroba, jak twierdził, narasta jako proces indywidualny od sfery fizycznej do metafizycznej, jest wynikiem naruszonej jedności owych trzech *ens*. Harmonię człowieka rozumiał na wzór kosmicznej jedności żywiołów: ognia, wody, powietrza i ziemi. Naruszenie tej równowagi prowadzi do klęsk żywiołowych w przyrodzie, a w naturze człowieka wywołuje stany chorobowe. Postać na obrazie z Luwru (il. 6) jawi się jako osobowość o silnej fizjonomii i wielkim intelekcie, który emanuje statyką i niewzruszoną pewnością, jaką daje wiedza.

Najwcześniejsze rozpoznania badaczy skłaniały się ku autorstwu Quinten Massysa lub kogoś z jego najbliższego kręgu. W obrazie Corneliusa van Geesta (obecnie Antwerpia, Rubenshuis) (il. 6), przedstawiającym galerię obrazów Willema van Haechta z roku 1628, widnieje kopia portretu naszego uczonego, którą z oryginału sporządził Rubens (obecnie Bruksela, Musees Royaux, n. 388, wymiary 77-54). Mimo wiernego powtórzenia pierwowzoru, dają się zauważyć rubensowskie stylizacje w obrębie pejzażu, kompozycji nieba i stylu postaci. Omawiana kopia z Luwru (nr 2567, wymiary 72-55) z inskrypcją na parapecie *Famoso Doktor Paracelsus* została sporządzona jeszcze w poł. XVI w. W dokumentach Luwru obraz wymieniany jest jako dzieło wykonane według pierwowzoru Massysa, i tę tezę utrzymywali

---

<sup>17</sup> S. S w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. V: *Wszechświat*, Warszawa 1980, s. 315-324.

wielcy znawcy niderlandzkiego malarstwa: M. Friedländer, E. Michel, A. Tschinkel<sup>18</sup>.

Pierwszym badaczem, który podważył autorstwo Massysa, był G. von der Osten. Upatrywał on w portrecie zaginione dzieło Wolfa Hubera<sup>19</sup>. Określił je jako typowy wytwór malarstwa niemieckiego i stwierdził, że jest ono dalekie od kompozycji Massysa. Mistrz ten, jak twierdzi badacz, dążył do zintegrowania pejzażu z modelem, natomiast portret Paracelsusa został odizolowany od krajobrazu, co nie oddaje kompozycyjnej jedności.

Zauważamy jednak, że nasz model jest zintegrowany zwrówno w swojej *fisis*, jak i *psyche*, wewnątrznie skupiony, co optycznie wydobywa zwarty, sumaryczny obrys popiersia. Statykę gwarantuje dodatkowo zastygły ruch opartych dłoni, odciążających w sposób iluzyjny ciężkie barki i nieco przytępi kark, zlewający się z podbródkiem i ciężką twarzą. *Doctor Famoso* jawi się w znieruchomiałej powadze, bliskiej surowości, którą implikuje fizjonomia dojrzałego wiekiem mężczyzny, doświadczonego egzystencją życia. Realizm twarzy określają ciężkie powieki, okalające bystre oczy. Gruby, wydatny nos osadzony pomiędzy nabrzmiętymi policzkami ożywiają nieznacznym poruszeniem rozchylone usta. Jawi się przed widzem twarz pełna zadumy, nieskora do uśmiechu. Komponenty fizyczne szczegółów twarzy wydają się tak przemyślane, aby na gruncie cech fizycznych zbudować ideowe przesłanie człowieka uczonego, mędrca. Na tkance jego *fisis* zbudował malarz topos człowieka wewnętrznego, świadomego swojej roli w społeczeństwie. Można wnosić, że dlatego też artysta nie starał się złagodzić pewnych cech ociężałości i surowości jego fizjonomii, ale je wręcz jeszcze bardziej podkreślił, uzyskując w ten sposób efekty powagi, a poprzez to – siły. Malarz stworzył indywidualność osobowości, którego jedynym odniesieniem do jakiejś kategorii ogólnej jest mądrość płynąca z wiedzy.

Krajobraz roztaczający się w oddali, za portretetem lekarza, jest w swojej kompozycji asymetryczny. Rozdziela go przede wszystkim sama postać Paracelsusa. Lewą stronę wypełniają piaszczyste lotne wydmy, poza którymi wyłaniają się łagodne, bładoniebieskie wzniesienia. Z prawej strony obrazu

---

<sup>18</sup> M. J. F r i e d l ä n d e r, *Die altniederländische Malerei*, Bd. XIV, Berlin 1937 (ed. ang. Leyden 1967-1974); E. M i c h e l, *Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes-peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1953, s. 212; A. T s c h i n k e l, *Paracelsus-Bildnisse in neuer Sicht*, „Salzburger Museum Carolino Augusteum” 10(1964), s. 41 nn.

<sup>19</sup> *Paracelsus – Ein verlorenes Bildnis von Wolf Huber*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch” 30(1968), s. 20.



wdziera się głęboko w ląd zatoka (rzeka?) połączona z przeciwległym brzegiem arkadowym mostem (il. 5a). Tutaj nabrzeże jest skaliste, tworząc osłonę dla pustej warowni pozbawionej życia. Nawet łodzie skierowane ku nabrzeżu nie naruszają owego stanu pierwotnego cechującego żywioły: wodę, skały, powietrze. Na szczycie skalnego masywu majaczą zarysy *castellum*. Niższe grzbiety tworzą wąwóz stanowiący naturalne oparcie dla wysuniętych ku zatoce fortyfikacji. Asymetria pejzażu nasuwa skojarzenia z analogiczną ideą krajobrazów J. Patinira, obserwowaną w obrazach np. *Odpoczynek w drodze do Egiptu* z Londynu (Nat. Gal) oraz na obrazie pod podobnym tytułem z Darmstadt (Hessisches Landesmus). Jednak w szczegółach Patinir inaczej kształtuje góry jako strzępiaste masywy, samotnie wyrastające z lekko pogórkowatego krajobrazu nasączonego wilgocią właściwą Falndrii. Ten styl kreowania pejzażu przypisać raczej trzeba szkole antweperskiej, w której pracowali Q. Massys i J. Patinir<sup>20</sup>. Podobnie traktowana jest tafla wody w formie zatoki wdzierającej się w głąb lądu, np. w obrazie z Charonem (Madryt, Prado).

Specyfiką omawianego pejzażu jest atomizacja poszczególnych jego elementów, które dodawane są na wzór kunsztownej mozaiki, lecz nie tworzą jednorodnego kontinuum jako wycinka realnej przestrzeni. Są tutaj zarówno reminiscencje pejzażu pochodzenia flamandzkiego, jak i zaczerpnięte z krajobrazów Italii: skały z prawej strony i jasne piaskowe wzgórza z lewej. W tym sensie von Osten słusznie dopatrywał się odmienności pejzażu w stosunku do tych rozwiązań, jakie przyjmował Massys, mimo jego skłonności do italianizmu, co już wykazali znawcy tego malarza<sup>21</sup>.

Jest jeszcze jedna siła kreująca ten pejzaż – światło, a raczej światłocień. Oświetla linię horyzontu, skupiając się jak w ogniskowej na widnokręgu. W cieniu natomiast pozostają skały, a wąwóz ciągnący się pomiędzy nimi spowija mrok. Jest však i druga sfera światłocienia, która zalega ponad głową modelu, tworząc granatową chmurę, zanurza się jakby w niej głowa Paracelsusa. Taki efekt ciemnych ciężkich chmur znany jest z niektórych obrazów Massysa, np. z obrazu Maryi z Dzieciątkiem z Detroit (Institute of Arts). Jednak tam stanowi ona wąły pas, przechodzący z lewej strony ku prawej i koreluje z zacienionymi skałami. Wkomponowana jest w pejzaż i

<sup>20</sup> P. P h i l i p p o t, *Pittura fiammingia e Rinascimento italiano*, Torino 1970, s. 186 nn.; R. A. K o c h, *Joachim Patinir*, Princeton–New Jersey 1968, passim.

<sup>21</sup> P h i l i p p o t, dz. cyt., passim; L. S i l v e r, *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonne*, Oxford 1984, passim.

razem z nim oddziaływa na pierwszy plan obrazu. Znacznie obficiej stosował ten efekt Berned van Orly, należący również do tego pokolenia artystów antwerpskich. W portrecie Paracelsusa jednak zjawisko to wydaje się komponentem dla postaci ludzkiej; interioryzuje jej obszar kompozycyjny. Malarz zbudował dla swojego modelu własne *lieu*, które połączył z widzem za pomocą niewielkiej listwy jako pozostałości dawnego parapetu okna. Na niej wypisał inskrypcję, posługując się italską formą gramatyczną „FAMOSO”.

Larry Silver w najnowszej, obszernej monografii Massysa wprowadza omawiany portret do części suplementu w katalogu dzieł malarza<sup>22</sup>. Autor wskazuje właśnie na te elementy kompozycji, które bronią związku portretu Paracelsusa ze stylem Massysa. Swoje argumenty skupia na portretach uczonych środowiska antwerpskiego, z którymi zaprzyjaźniony był nasz malarz. Chodzi o: *Kanonika Vaduz* (Mikołaja Aegidiusza), niezaprzeczalne dzieło Massysa z roku 1520 (Kol. Lichtenstein), *Notariusza* (Edynburg, Nat. Gal.) oraz *Corneliusza Grapheusa* (Frankfurt, Stadel Instyt.). *Kanonik Vaduz* jest najbardziej zbliżony do omawianego portretu dzięki otwartemu pejzażowi, jak również listwie parapetu okna dającej ramę dla postaci. Jednakże zamysł pejzażu jest odmienny; zachowuje bliższy związek z postacią na wzór kompozycji Hansa Memlinga. Portrety Notariusza (il. 7) oraz Corneliusza Grapheusa (il. 8) ukazał malarz w obrębie *loggia*, która implikuje pomieszczenie otwarte na asymetryczny pejzaż dzięki arkadom. W jednym i drugim obrazie jawią się pewne trawestacje z krajobrazem Paracelsusa dzięki skalnym turniom, które wznoszą się ponad łagodnie pofałdowanym terenem. Jednak w całości kompozycje te wnoszą inny klimat barwny, tudzież odmienne rozumienie kreowania postaci.

Portrety na tle pejzażu mają swoją tradycję w niderlandzkim malarstwie z 1. połowy XV w. czego przykładem są portrety Jana van Eycka<sup>23</sup>, np. Gilisa Binchois – muzykanta dworskiego z inskrypcją na kamiennej framudze „LEAL SOUVENIR”; utrwały tę tradycję portrety Memlinga, np. portret z Florencji (Gall. Corsini), który – jak już wskazywano – wprowadzał elementy malarstwa renesansu włoskiego do sztuki niderlandzkiej<sup>24</sup>. Malarz ten zachował jednak wiele rodzimych rozwiązań w detalach. Wydaje

<sup>22</sup> Dz. cyt., s. 242.

<sup>23</sup> H. C o r n e t t e, *De portretten van Jan van Eyck*, Antwerpen 1967, s. 7.

<sup>24</sup> D. D e v o s, *Hans Memling*, w: *Les Primitifs flamands et leur temps*, Antwerpen 1994, s. 41-481.

się, że omawiany portret wykazuje bezpośrednie związki z południowym obszarem malarstwa, nie przefiltrowanym przez pryzmat tradycji Flandrii.

#### 4.

Młodsza szkoła antwerpska z lat osiemdziesiątych XV w. do 1. ćwierci XVI w. ze szczególną troską odnosiła się do zagadnienia portretów uczonych humanistów – będących dowodem przyjaźni pomiędzy malarzami a uczonymi<sup>25</sup>, czego przykładem jest portretowy dyptyk Erazma z Rotterdamu i Piotra Gillisa, namalowany przez Massysa i ofiarowany Tomaszowi Morusowi. Portrety te nie mogą jednak stanowić bezpośredniej analogii portretu Paracelsusa, ponieważ ukazane są na wzór scholastycznych uczonych w swoich pracowniach, mimo że sposób modelowania ich twarzy jest zbliżony do stylu renesansowego i pogłębione są w warstwie psychologicznej.

Portret Paracelsusa mógł być dziełem malarza zapoznanego bezpośrednio ze sztuką Italii, z jej dokonaniem artystycznymi, a przede wszystkim przesłaniem duchowym. Pośród malarzy antwerpskich, którzy dłuższy czas przebywali w Italii, szczególne miejsce zajmuje Jan Scorel, urodzony w 1495 r. w Alkmar, gdzie ukończył szkołę łacińską, zmarły w Utrechcie w 1562 r.<sup>26</sup> Jego ścieżki twórczej penetracji zawiodły go najpierw do obszaru, gdzie pracował i żył Paracelsus. W roku 1519 rozpoczął podróż przez Spirę, Norymbergę, gdzie pracował w pracowni Dürera. Następnie udał się do Bazylei, miasta Paracelsusa. Obaj przebywali także w Karyntii, gdzie nasz malarz pracował dla grafa Christopha Frangipani, wykonując ołtarz dla jego kaplicy zamkowej w Falkenstein (obecnie Obervellach). W roku 1520 wyruszył Scorel w podróż do Ziemi Świętej poprzez Rodos i Cypr, docierając do Betlejem i Jerozolimy<sup>27</sup>. Fragmenty szkicownika przechowywanego w Londynie (British Mus.) pozwalają rozpoznać niektóre jego spostrzeżenia dotyczące architektury i miejscowego pejzażu. W drodze powrotnej zatrzymał się w Rzymie, gdzie jego przyjaciel z Utrechtu został papieżem jako

<sup>25</sup> S i l v e r, dz. cyt., s. 112.

<sup>26</sup> *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, vol. 28, London 1996, s. 215.

<sup>27</sup> H. G. F r a n z, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Bd. I., Graz-Austria 1969, s. 61.

Hadrian VI. Zamieszkał w papieskich apartamentach, przyjmując rolę, jaką spełniał niedawno zmarły Rafael (1520).

Pobyty w wiecznym mieście stał się pracowitym okresem studiów zarówno rzymskich, jak i współczesnej sztuki renesansowej. Dlatego tak istotne jest w malarstwie Scorela kreowanie „rzymskiego” stylu postaci ludzkiej. Portret Paracelsusa nosi znamiona wiedzy o sztuce portretowania jako kreacji fizycznej i jako osobowości wewnętrznej. Jego pejzaże noszą wyraźne piętno weneckiego malarstwa Giovaniego Belliniego, jak i wielkich tokańczyków, którzy pracowali w tym czasie dla papieża. Jednak w portretach pejzaż stanowi dopełnienie dla postaci, a nie naturalne otoczenie, które jeszcze stanowiło cechę portretów Massysa i jego poprzednika – Memlinga.

Intryguje również ów italski napis „famoso” – ani nie z łac. „famosus”, lub z flamandzka „beroemd” albo „vermaard”.

## 5.

Portret na tle pejzażu odrodzony w Renesansie jest jednością podobną do tej, jaką cechował portret scholastycznych pisarzy w pracowni. Pomieszczenie, zachowując reminiscencje z realnym wnętrzem, wносиło nową jakość idei *locus* rozumianej w kontekście scholastycznego uczonego. *Locus* uczonego Renesansu przyjął również znaczenie literackiego toposu o antycznym rodowodzie. Obrazowe pierwowzory znajdowały swoją genezę w licznych reliefach nauczających sofistów ukazywanych najczęściej pod dębem lub poetów z muzami. Wczesnośredniowieczne i bizantyńskie wizerunki ewangelistów, nawiązując do tych pierowzorów, jednocześnie stopniowo je upraszczały<sup>28</sup>. Jednym z ostatnich idyllicznych krajobrazów związanych ze świętym pisarzem był karoliński *Ewangeliarz* ze skryptorium w Akwizgranie z pocz. IX w. (Akwizgran, zbiory katedralne).

Na całe dojrzałe Średniowiecze pracownia-skryptorium odsunęła krajobraz jako miejsce dla uczonego. Portret niderlandzki z 1. poł. XV w. otwierał pracownię stopniowo, dopuszczając do jej wnętrza świat zewnętrzny, oświetlony słońcem i kolorem wiosennej zieleni. Jednak wydaje się, że italskie wizje portretu humanistów ukazanych w pełnym krajobrazie powstawały pod wpływem *locus amoenus* sprowadzonych dzięki literaturze,

---

<sup>28</sup> A. M. F r i e n d, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, cz. 1, „Art Studies” 1927; cz. 2, 1929, *passim*.

która zachowała swoją żywotność w okresie Średniowiecza, np. Wergiliusz, a teraz czytana była z nowym, pełniejszym rozumieniem. *Locus amoenus* ubrane w bogatą szatę przyrody było zróżnicowane skalą wyobraźni, tudzież tradycji, w której malarz pracował. Urok dolin, wzgórz, wąwozów nie zacierał rozumienia Tempe, która z Tesalii została przeniesiona do doliny Arno lub okolic Weneto. Znaczyła to samo: „...spokój i ciszę, życie bez zbędnej ułudy”<sup>29</sup>, a więc właściwe dla uczonego i humanisty. Portret Paracelsusa wpisuje się do bogatej tradycji uczonego na tle pejzażu. Jego fizjonomia i jego *fisis* odtworzone zostały zgodnie z nowym rozumieniem człowieka jako indywiduum, które skierowane jest na jego sferę duchową. Pejzaż harmonizuje z tym przesłaniem, kreując z materii, z przyrody, miejsce idealne. Detale krajobrazu i sposób, w jaki artysta je połączył, aby stworzyć miejsce dla swojego modelu, skłaniają do penetracji myśli naukowej lekarza. Czy mógł być znać jego filozofię człowieka nasz malarz podróżujący jego szlakiem, a potem przebywający w uczonym środowisku dworu papieskiego? Wizja człowieka jako misterne *compositum* „ens” złączone ze strukturą kosmosu nie była w różnych wersjach odosobniona w ówczesnych kręgach neoplatoników italskich. Zatem mieściła się także w koncepcjach fenomenu uczonego wśród malarzy najpierw tokańskiego, potem rzymskiego kręgu. Drogi, jakimi kroczyły wówczas nauka i sztuka, były rozliczne, co pokazują badania nad wielkimi osobowościami twórczymi, jak np. Leonardo da Vinci rozwikłany w monografii Daniela Arasse<sup>30</sup>. Dzieła kierują nas ku tajemnicy człowieka jako twórcy szukającego swojej drogi.

SOME REFLECTIONS ON THE PORTRAITS OF LEARNED HUMANISTS  
IN THE RENAISSANCE PAINTING ON THE EXAMPLE OF THE PORTRAIT  
OF PARACELSUS IN THE LOUVRE

S u m m a r y

The problem of the portrait of the humanist has already been explained in formal terms as „a scholar in his study”, taking into consideration the significance of his bodily characteristics and the place in which he has been presented. Understood in this way the

<sup>29</sup> C u r t i u s, dz. cyt., s. 206.

<sup>30</sup> *Leonard de Vinci*, Paris 1997.

portrait becomes part of a series of portrait models explained within the type of a defined social group. Recent research into portrait in the Renaissance reveals that painters undertook attempts at showing also personality features of the presented people, and not only physical ones. Beginnings of such creation of figures have been pointed to, which are seen in the portraits of condottieres, whose physical strength was united with the inner strength of their character. Personalities of humanists also belong to this type. In the second half of the 15<sup>th</sup> century painters from Florence and Venice worked out a way of showing figures with inner strength. Landscape was harmonised with them in order to deepen the illusions sought for the models of the portrayed people. They may serve as comparison for the Louvre portrait of Paracelsus ascribed to Q. Massys, which is discussed in the present paper. The figure was shown in a way that integrates the man's fisis and psyche, in this way reproducing the real personality of the great doctor and humanist. The landscape is harmonised with the presented figure model; despite the illusion of uniformity it was de facto composed of many different topographic elements. It was intentionally composed as a spatial mosaic, so that the effects sought for the human figure could be brought out.

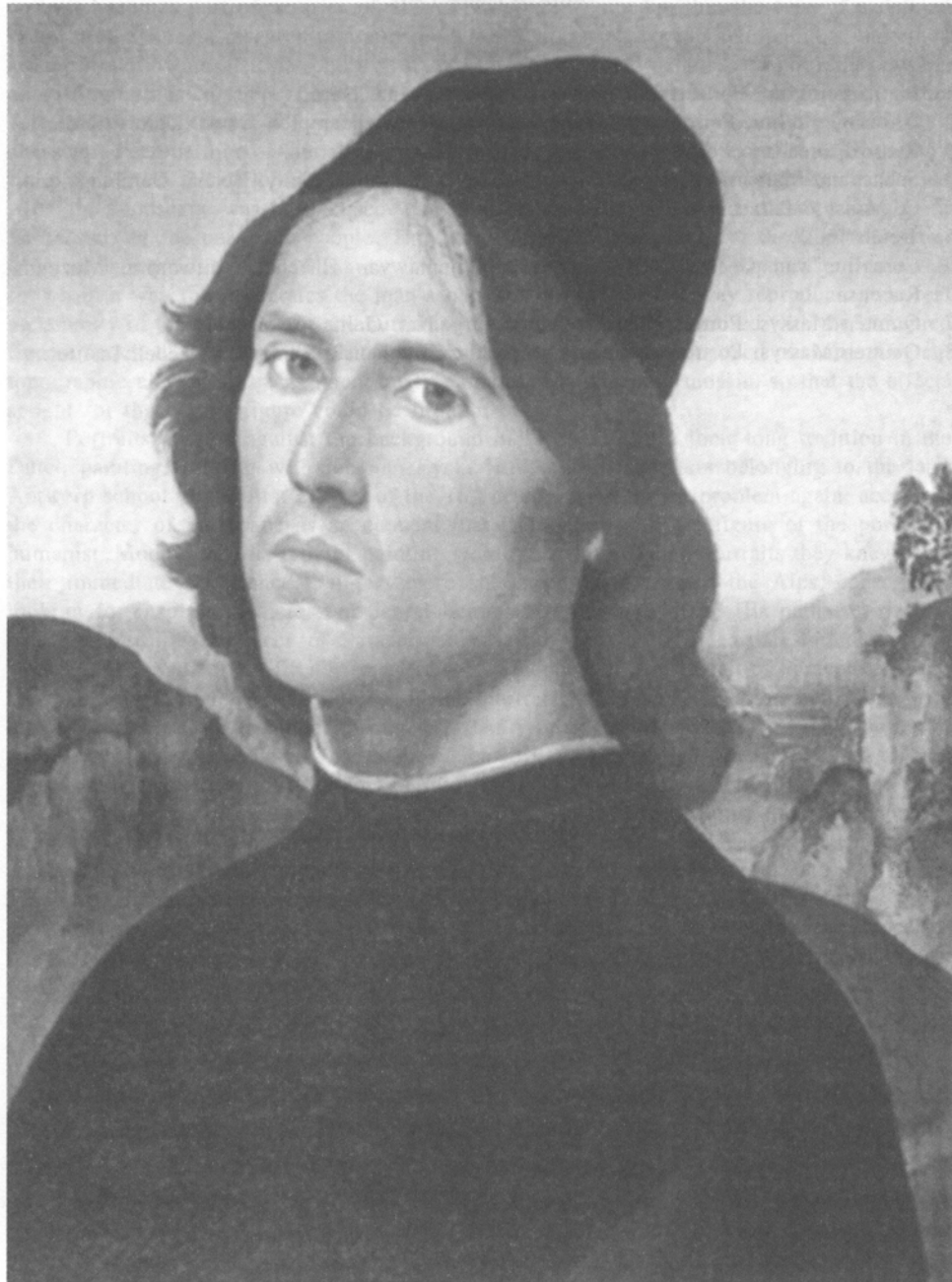
Portraits painted against the background of landscape have their long tradition in the Dutch painting, starting with Jan van Eyck. However, the painters belonging to the later Antwerp school of the first quarter of the 16<sup>th</sup> century took up the problem again, accepting the character of landscape as an element that is integral with the figure of the portrayed humanist. Models for this type of painting were taken from Italian portraits they knew from their immediate experience. Painters more and more often crossed the Alps, consciously looking for inspiration there. Jan Scorel belonged to these painters. His paths of creative penetration followed traces of Paracelsus' life and work until the artist started work in Rome, at the court of his friend from Utrecht – Hadian VI. The portrait of Paracelsus shows the painter's knowledge of the art of the portrait as physical creation combined with attempts at rendering his inner personality. The type of landscape also has the features of southern painting, especially Tuscanian, which to a considerable degree introduced toposes of the ideal landscape with features of idyll inspired by poetical texts.

The portrait of Paracelsus fits the rich tradition of „scholar against the background of landscape”, creating a harmony of the personality and the ideal place described in ancient texts. The Antwerpian humanism not only sought formal patterns for solving artistic problems, but it penetrated deeper connections with Italian humanism in literature, which was analysed in the work by Larry Silver. The problem of the portrait of Paracelsus discussed here may be an example of the Renaissance understanding of the humanist against the background of landscape.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

## SPIS ILUSTRACJI

1. Pietro Perugino, Portret młodzieńca, Budapeszt, Muz. Narod.
2. Giovanni Bellini, Portret mężczyzny – Pietro Bembo, Hampton Court. Zbiory Król.
3. Rosso Fiorentino, Portret humanisty, Berlin, Gemäldegalerie.
4. Sebastiano Mainardi, Domenico Ghirlandaio, Portret mężczyzny, Berlin, Gemldegalerie.
5. Q. Massys? Paracelsus, Paryż, Luwr.
- 5a. Detal (jw.).
6. Cornelius van Geest, Galeria obrazów Wilema van Haechta, Antwerpia, Muzeum Rubensa.
7. Quinten Massys, Portret notariusza, Dynburg, Nat. Gall.
8. Quinten Massys, Portret uczonego, Corneliusz Grapheus? Frankfurt, Staedel. Institut.



Il. 1. Pietro Perugino, Portret młodzieńca, Budapeszt





Il. 2. Giovanni Bellini, Portret mężczyzny, Hampton Court



II. 4. Sebastiano Mainardi, Portret mężczyzny, Berlin

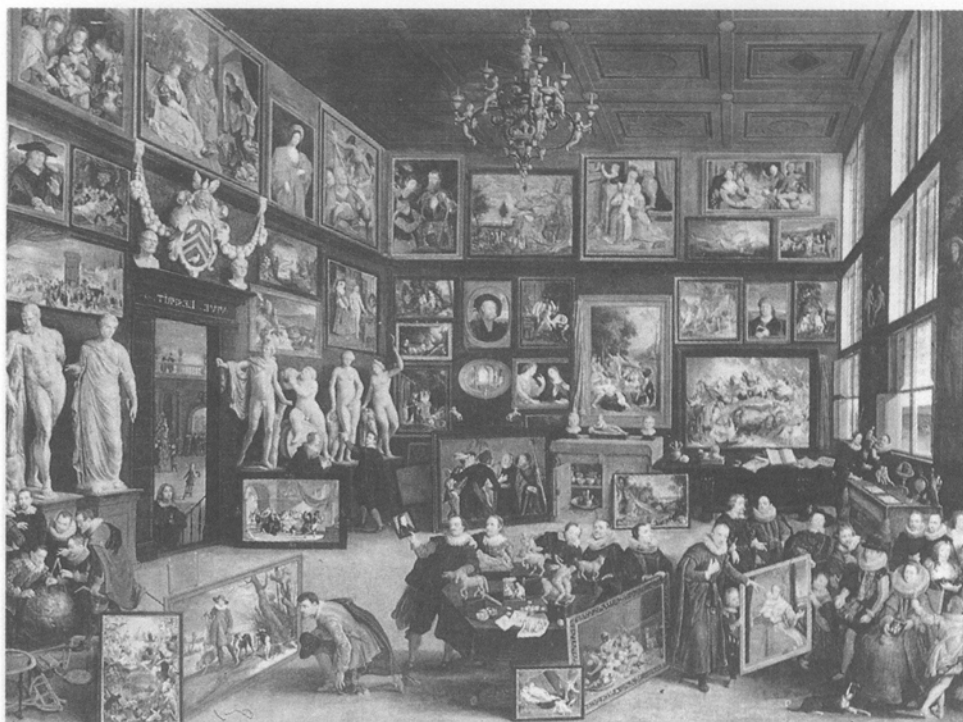


II. 3. Rosso Fiorentino, Portret humanisty, Berlin



Il. 5. Quinten Massys? Paracelsus, Paryż

...detal obrazu



Il. 6. Cornelius van Geest, Galeria obrazów Wilema van Haechta, Antwerpia



Il. 7. Quinten Massys, Portret notariusza, Edynburg



utworzenia Il. 8. Quinten Massys, Portret uczonego Corneliusza Grapheusa?, Frankfurt *encja* 1317-