

# Hans Holbein Młodszy i „Ambasadorowie”

Wojciech St. Mościbrodzki

Aby móc zastanowić się nad dziełem, które w warstwie znaczeniowej przepełnione jest bogatą symboliką, należy najpierw poznać sylwetkę jego autora (zgodnie z duchem czasów moglibyśmy przytoczyć kabalistyczne: „postaw autora na swoim miejscu”). Aby przeniknąć przez misterną sieć alegorii trzeba bowiem zrozumieć kim był twórca, prześledzić jego historię, zrozumieć rozterki i doświadczenia życiowe i poznać ducha jego czasów.

Nakreślmy więc najpierw portret samego artysty.

Hans Holbein był niemieckim grafikiem i malarzem tworzącym w pierwszej połowie XVI wieku. Urodził się w Augsburgu, w burzliwym końcu wieku XV - w roku 1497 lub 1498.

Rozpoczął się właśnie okres odkryć geograficznych – kilka lat wcześniej Portugalczyk Bartholomeu Diaz jako pierwszy Europejczyk wpłynął na Ocean Indyjski, a Krzysztof Kolumb przepłynął Atlantyk i dotarł do Ameryki. Wyprawy badawcze i ich konsekwencje ekonomiczne i naukowe w znaczący sposób przemodelowały widzenie świata. W ciągu kilku zaledwie lat jego granice poszerzyły się znacznie, a Europa powoli rozumiała, że nie już nie będzie takie jak jeszcze sto lat wcześniej.

Tym samym upadał wielowiekowy, ustalony model rzeczywistości.

W Niemczech z trudem, lecz systematycznie umacniali się Habsburgowie (za sprawą cesarza Fryderyka III i wybranego w 1488 na króla Niemiec jego syna Maksymiliana), choć kraj nadal był pełen zamętu w wyniku konfliktów i wojen wewnętrznych pomiędzy rozdrobnionymi ośrodkami władzy (mimo, że w 1471 roku Sejm Rzeszy uchwalił zakaz prowadzenia wojen prywatnych).

Nie można też przeoczyć, że w Europie nadal trwało poczucie klęski chrześcijaństwa w starciu z islamem – bardzo żywe były jeszcze echa upadku Konstantynopola (1453), który stanowił rzeczywisty koniec dziedzictwa starożytnego świata. Jednocześnie, w wyniku porażki w wojnie trzynastoletniej i postanowień II pokoju toruńskiego (1466) na wschodzie Europy ostatecznie upadła potęga Zakonu Szpitalników NMP Domu Niemieckiego, czyli krzyżaków.

Ostro pogłębiał się też kryzys świata duchowego kościoła katolickiego. Nie milkły jeszcze echa śmierci Jana Husa (1415). Kolejni papieże zasiadający na tronie piotrowym okazywali się osobami zupełnie niegodnymi tego zaszczytu. Zmarły na krótko przed urodzeniem Holbeina, bo w 1484 roku Sykstus IV doprowadził do gigantycznego nepotyzmu, otwierając mianując swoich bliskich krewnych na najwyższe urzędy kościelne. Tolerował prostytutkę, którą uczynił źródłem swoich przychodów. Co więcej, udowodniono mu wspieranie spisku na życie Wawrzyńca Medyceusza, wybitnego polityka i władcy Florencji. Jego następcą,

Innocenty VIII tylko pogłębił kryzys kościoła. Za jego panowania symonia osiągnęła nieznany dotąd poziom. Ba, papież posunął się do tego, że uznał oficjalnie kilkoro swoich nieślubnych dzieci i przyjął je na dwór papieski. Postać kolejnego papieża – Aleksandra VI do dziś pozostaje symbolem najgłębszego upadku moralnego. Oskarża się go nawet o organizowanie orgii seksualnych, podczas których miał uprawiać miłość z własną córką, słynną Lukrecją Borgia (lub pozwalać na jej stosunki z bratem Cezarem).

Upadek autorytetu kościoła oraz gruntowne przemiany społeczne sprawiały, że nad Europą unosił się duch „czasów ostatecznych”. Społecznością kontynentu wstrząsały głębokie konflikty religijne, które były zapowiedzią zbliżającej się szybkimi krokami Reformacji.

Powróćmy jednak do postaci artysty. Hans Holbein pochodził z rodziny o bogatych tradycjach plastycznych – zarówno jego ojciec (Hans Holbein Starszy), jak i jego najbliżsi krewni (Ambrozjusz i Zygmunt) byli malarzami. W wieku 17 lat Hans udał się do Bazylei, aby tam terminować jako czeladnik i drzeworytnik. W tym okresie zetknął się też z dziełami wybitnego humanisty, Erazma z Rotterdamu (ilustrował m.in. kopie „Pochwały Głupoty”). Warto podkreślić, że artysta był świadkiem narodzin Reformacji i uczestniczył w jej życiu (zaprojektował m.in. stronę tytułową Biblii luterkańskiej). Z tego okresu pochodzą również znane drzeworyty z cyklu „Taniec śmierci”.



Hans Holbein Młodszy, „Taniec śmierci”, kolejno: „Handlarz”, „Tarcza śmierci”, „Opat”  
źródło: Wikipedia, za: <http://www.anagkh.net/galerie>

Prace artysty są inspirowane tematyką religijną i filozoficzną. Stanowią rodzaj artystycznego wykładu moralnego, odwołującego się do praktyki ezoterycznej oraz czerpiącego z bogactwa symboliki. Wiele elementów plastycznych na pierwszy rzut oka pozostaje ukrytymi, zapraszając widza do własnych poszukiwań i interpretacji (motyw klepsydry, mitycznych zwierząt, drogowskazów itp.). Warto zwrócić uwagę na przedstawiony powyżej po środku układ dwóch postaci rozdzielonych wizerunkiem czaszki – odnajdziemy go w późniejszych o 15 lat pracach dojrzałego Holbeina na dworze angielskim.

Około roku 1520 Holbein zaczął tworzyć obrazy w większym formacie. W 1523 roku namalował portret mistrza Erazma z Rotterdamu. Dzieło to sprawiło, że malarz stał się rozpoznawalnym w Europie artystą. Erazm polecił go także swojemu przyjacielowi Tomaszowi Morusowi, wybitnemu angielskiemu duchownemu, kanclerzowi i dyplomacie. W roku 1523 dzięki tej znajomości, Holbein wyruszył do Anglii, by zająć miejsce na dworze Henryka VIII Tudora.



Portret Tomasza Morusa (Frick Gallery) oraz Tomasz Morus z rodziną (dzieło zaginione)

Źródło: Wikipedia

Twórczość Holbeina w tym okresie jest nowatorska, co wyraża się w zwłaszcza w głębokim studium postaci i sprawnym operowaniu kolorem. Według historyka sztuki Andreasa Beyera twórczość artysty „stanowiła preludium gatunku, który zyskałby akceptację nawet w malarstwie holenderskim XVII wieku”<sup>1</sup>. W tym okresie Holbein nie był jeszcze osobiście związany z królem, koncentrując się na portretowaniu dworzan, ich rodzin oraz osób związanych ze środowiskiem Erazma z Rotterdamu (portret astronoma Kratzera, sir Guilforda, panorama oblężenia Therouanne).

W Anglii Holbein stał się człowiekiem zamożnym. W 1526 roku powrócił na dwa lata do Bazylei, gdzie zakupił dwa domy, nie przestając jednak tworzyć. W tym okresie powstał n.in. portret rodzinny (żony z dwójką najstarszych dzieci). To bardzo osobisty obraz, niewątpliwie inspirowany malarstwem sakralnym – przedstawieniami Madonny. Jest to jednak interpretacja humanistyczna – przedstawiona kobieta jest już niemłoda, a artysta nie boi się przedstawiać przemijania. Historyk sztuki John Rowlands postrzega tę pracę jako „jeden z najbardziej poruszających portretów w sztuce, także autorstwa artysty, który zawsze charakteryzował swoje opiekunki z tkliwą powściągliwością”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Beyer A. „Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532”, Wyd. Prestel, Monachium, 2006.

<sup>2</sup> Rowlands, John. Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Boston: David R. Godine, 1985. ISBN 0-87923-578-0



W tym okresie Bazylea stała się miejscem ostrego sporu religijnego. Pod wpływem Ulricha Zwingli szerzył się ruch ikonoklastyczny. Jego ofiarami stało się wiele obrazów, w tym także te autorstwa mistrza Holbeina. Trudno wyrokować o osobistych poglądach artysty. Z jednej strony był związany z nowatorskimi ideami religijnymi, obracał się w sferach humanistycznych, ale z drugiej strony, jako malarz religijny przywiązany był do katolickiego widzenia świata. Można się jedynie domyślać, że artysta starał się zachować wyważony i wycofany stosunek do napięć epoki, nie zajmując wyraźnego stanowiska. W dokumentach z tego okresu zachowała się uchwała rajców bazylejskich z 1530 roku, wzywająca artystę do wyjaśnienia jego stosunku do zreformowanej komunii. Jednakże trzeba też dodać, że Rada reformistów zapłaciła mu opłatę w wysokości 50 florenów i zleciła mu wznowienie pracy nad freskami w Izbie Rady. „Religijna strona jego obrazów zawsze była niejednoznaczna” - sugeruje historyk sztuki John North - „i taka pozostała”. Niemniej jednak, Holbein prawdopodobnie czuł, że zbyt radykalne nastawienie reformatorów kościoła może zagrozić obszarowi jego artystycznych kreacji<sup>3</sup>.

Prawdopodobnie to właśnie kwestie religijne skłoniły Holbeina do powrotu do Anglii. Warto przypomnieć, że Henryk VIII był do tej pory zwolennikiem katolicyzmu – m.in. napisał traktat w obronie starych dogmatów, za co został obdarzony przez papieża tytułem *Fidei Defensor* („Obrońca wiary”). Holbein mógł więc oczekiwać, że będzie prowadził spokojne i dostatnie życie dworskiego malarza, z dala od burzliwych sporów kontynentalnych.

Sytuacja zmieniła się jednak diametralnie wkrótce po powrocie artysty do Londynu. Od 1527 roku Henryk VIII dążył do unieważnienia małżeństwa z Katarzyną Aragońską, ponieważ podejrzewał, że nie doczeka się z nią męskiego potomka (sam król miał syna ze

---

<sup>3</sup> Buck, Stephanie. Hans Holbein, Cologne: Könemann, 1999, ISBN 3-8290-2583-1.

związku pozamałżeńskiego). Pragnął także poślubić Annę Boleyn, czemu sprzeciwiał się papież<sup>4</sup> oraz wpływowe koła duchownych (na czele z Tomaszem Morusem).

Hans Holbein znalazł się w trudnej sytuacji<sup>5</sup>. Niewątpliwie czuł wdzięczność w stosunku do swoich poprzednich protektorów (choćby Erazma z Rotterdamu i grona jego stronników na angielskim dworze), lecz z drugiej strony zostali oni odsunięci na boczny tor (Morus ustąpił ze stanowiska kanclerza w 1532 roku a następnie został aresztowany i stracony w 1535 r.), zaś niezwykle wpływową postacią stał się związany z rodem Boleynów Tomasz Cromwell (dawny sekretarz kardynała Wolseya<sup>6</sup>). Cromwell został osobistym sekretarzem króla, a jedną z jego domen była propaganda i kontrola działalności artystycznej. Był więc osobą, z którą Holbein musiał się liczyć.

W tym czasie Holbein musiał czuć się człowiekiem rozdartym. Był u szczytu sławy, ale jednocześnie nie znalazł w Anglii spokoju, którego poszukiwał opuszczając Bazyleę. W Londynie, w związku z wypowiedzeniem przez Henryka VIII posłuszeństwa papieżowi znowu napotkał Reformację – choć nie w duchu luterańskim, ale anglikańskim (początkowo, w kwestiach dogmatycznych, bardzo bliskim katolicyzmowi). Jego dawni protektorzy zostali straceni, a niezwykle ceniony przez artystę Erazm z Rotterdamu wyrażał się o nim gorzko w liście do Bonifacego Ambernacha: „oszukał tych, którym był rekomendowany”.

Trzeba być świadomym, że wybory malarza nie miały tylko konsekwencji finansowych. W tych czasach zły krok czy zły wybór stronników mógł sprowadzić na każdego – nawet najpotężniejszego – królewski gniew, a skłonny do porywczosci Henryk VIII nie był człowiekiem, który nadmiernie szafował łaską. Wręcz przeciwnie – dzięki jego decyzjom łatwo było stracić majątek, zaszczyty a nierzadko i głowę.

W latach 1532-40 powstało kilka znaczących prac w dorobku artysty związane bezpośrednio z rodziną króla. Są nimi: bardzo znany Portret Henryka VIII (1536), Henryk VIII w pozie heroicznej (1537)<sup>7</sup> oraz portret dziecięcy Edwarda VI (1538) oraz portret Anny z Cleve, kolejnej żony króla (1539).

---

<sup>4</sup> Warto dodać, że na poślubienie Katarzyny Henryk VIII także musiał mieć dyspensę papieską, ponieważ była ona wdową po starszym bracie króla, Arturze (zmarłym w 1502 r.), co stanowiło przeszkodę w małżeństwie.

<sup>5</sup> Wilson, Derek. Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man. London: Pimlico, Revised Edition, 2006. ISBN 978-1-84413-918-7.

<sup>6</sup> Przykład Wolseya pokazuje, jak niebezpieczna było dworskie życie w Anglii. Kardynał, początkowo był zaufanym Henryka VIII, ale popadł w niełaskę w związku ze sprawą Anny Boleyn. Przyszła żona króla doprowadziła zresztą do aresztowania duchownego w 1530 roku. Wolseya prawdopodobnie oczekiwała kara śmierci, ale jeszcze przed procesem zachorował i zmarł.

<sup>7</sup> Portret ten określony został „prawdopodobnie najszlachetniejszym królewskim portretem wszechczasów, zawierającym w tym olbrzymim obrazie wszystkie pretensje człowieka, który uczynił siebie „jedyną Najwyższą Głową Kościoła Anglii na ziemi” (Strong, Roy. Holbein: The Complete Paintings. London: Granada, 1980. ISBN 0-586-05144-9.)



Portrety rodziny królewskiej:

Henryk VIII (1536), Henryk VIII (1537), Edward VI (1536), Anna z Cleve (1539)

Spod pędzla Holbeina wyszły także prawdopodobnie wizerunki Anny Boleyn i jej otoczenia, ale nie przetrwały one do naszych czasów – zostały zniszczone, gdy Annę oskarżono o cudzołóstwo i kazirodztwo, a następnie ścięto (w roku 1536). Z pewnością artysta portretował także inne osoby z otoczenia Boleynów, na co zwracają uwagę historycy tego okresu<sup>8,9</sup>.

Warto także wspomnieć o dziełach mniej znanych, jak portret hanzeatyckiego kupca Georga Giese (1532), portret Dericha Bercka (1536), czy rysunek Rzucająca Kamień (1534)<sup>10</sup>.



Be wątpienia jednak, najciekawszym i najbardziej wdzięcznym do analizy jest obraz „Ambasadorowie”, powstały w 1533 roku i przedstawiający Jeana de Dinteville i Georgesa de Selve. Obraz ten jest niezwykle i poruszający, a jego symbolika nadal podlega interpretacjom ujawniającym co raz to nowe sposoby odczytania.

<sup>8</sup> Parker, K. T. The Drawings of Hans Holbein at Windsor Castle. Oxford: Phaidon, 1945. OCLC 822974

<sup>9</sup> Rowlands, John. Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Boston: David R. Godine, 1985. ISBN 0-87923-578-0

<sup>10</sup> Prawdopodobnie szkic do obrazu o znaczeniu symbolicznym, za: Susan Foister, Holbein in England, London: Tate, 2006, ISBN 1854376454



Hans Holbein, „Ambasadorowie” (1533)

Zacznijmy od kwestii technicznych. „Ambasadorowie” stworzeni zostali za pomocą farb olejnych, na prawie idealnie kwadratowym, dębowym podłożu. Praca przedstawia dwóch mężczyzn, ubranych w zdobne szaty świeckie (choć jeden z nich był biskupem<sup>11</sup>). Zwraca uwagę pieczołowitość w oddaniu szczegółu i umiejętne oddawanie głębi.

---

<sup>11</sup> John Rowlands zwrócił uwagę, że de Selve został formalnie wyświęcony dopiero w rok po namalowaniu obrazu, choć jego kariera jako duchownego była oczywista już w roku 1533. Za biskupa Lavaur był uznawany od 1526 roku. Przeszkodą dla otrzymania pełnoprawnej sakry był jedynie młody wiek.



Delikatnie i precyzyjnie oddane elementy futra<sup>1213</sup>

Wielu krytyków uważa, że jest to świadectwo wpływu tzw. wczesnych malarzy niderlandzkich (Flemish Primitives w nomenklaturze anglosaskiej i niemieckiej<sup>14</sup>). Szkoła ta nawiązywała do przedstawień charakterystycznych dla późnego gotyku, ale stopniowo odchodziła od tematyki religijnej i przedstawiania świata duchowego na rzecz wizerunków osób żyjących – zarówno należących do elit władzy, jak i kupców, rzemieślników i prostych mieszczan. W przeciwieństwie do malarstwa poprzednich epok zwracano większą uwagę na światłocień, a także próbowano z coraz lepszymi efektami oddawać trójwymiarowość przestrzeni. Dużą wagę przypisywano poprawnemu oddaniu kształtu i barwy przedmiotów (Erwin Panofsky podsumował to znanym powiedzeniem: „ówcześni twórcy malowali złoto, które wyglądało jak złoto”<sup>15</sup>).



Detal na obrazie Rogiera van der Weydena „Portret Filipa Dobrego”, 1450

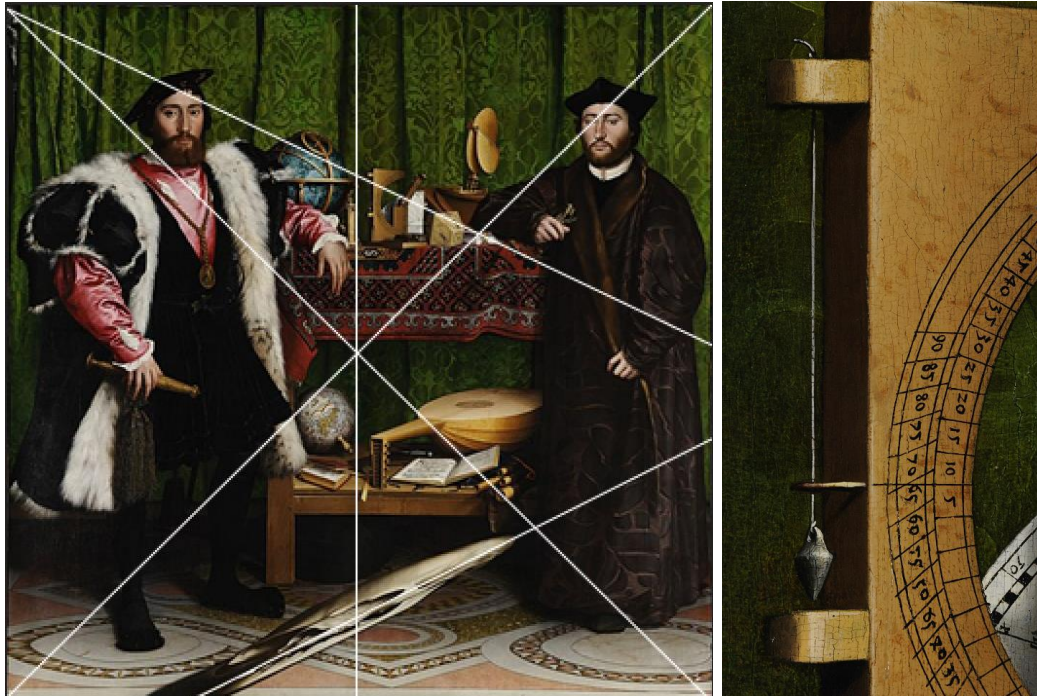
<sup>12</sup> <https://artsandculture.google.com/asset/the-ambassadors-hans-holbein-the-younger/bQEWbLB26MG1LA>

<sup>13</sup> Wszystkie powiększenia obrazu Holbeina uzyskano dzięki Google Art Project

<sup>14</sup> Janson, H.W. Janson's History of Art: Western Tradition. New York: Prentice Hall, 2006. ISBN 0-13-193455-4

<sup>15</sup> Panofsky, Erwin. Early Netherlandish Painting. London: Harper Collins, 1971. ISBN 0-06-430002-1

W zakresie formy obrazu Holbeina, niewątpliwie zwraca uwagę wybranie kwadratu jako pola kompozycyjnego. Kwadrat, przez swoją symetryczność jest, paradoksalnie, trudnym wyzwaniem kompozycyjnym dla artysty. Jego naturalna dążność do budowania zwierciadlanych opozycji sprawia, że staje się on naturalnie statyczny.



Geometria obrazu

Na obrazie Holbeina symetria jest nieco (niektórzy mogliby użyć słowa: niepokojąco) złamana. Postać znajdująca się po lewej stronie obrazu wydaje się lekko przesunięta ku środkowi. Jest też większa, bogatsza i stoi w pozycji bardziej dominującej. Warto też zauważyć, że przesunięty od środka jest też umieszczony centralnie pion – choć jego wertykalna linia intuicyjnie powinna nakładać się na pionową symetrię obrazu, a jednak jest odchylona. Dzieło Holbeina jest zaplanowane niezwykle szczegółowo, a przy tym przepełnia je głęboki symbolizm trudno więc uznać, że jest to czysty przypadek.

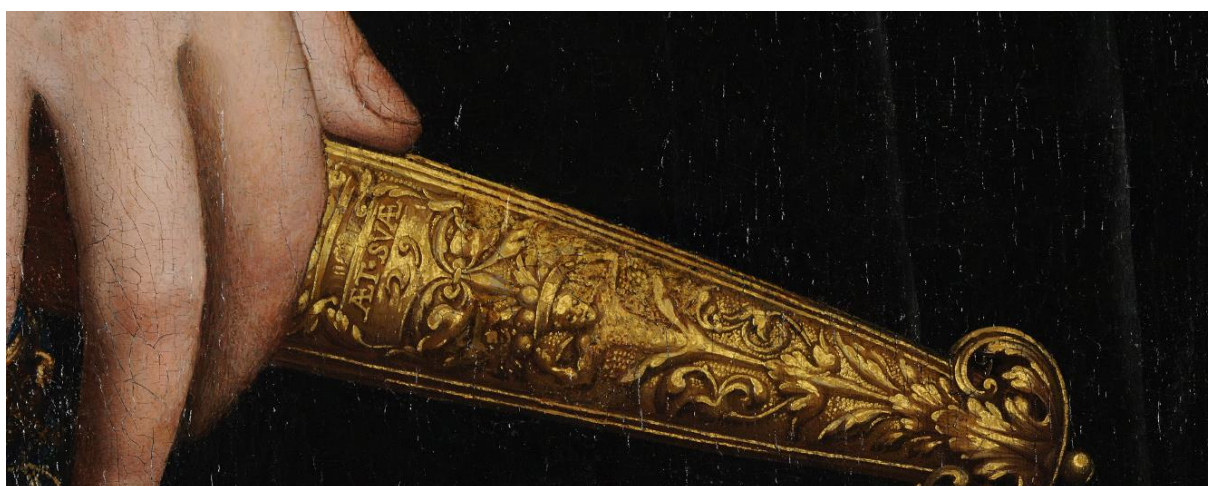
Warto też zauważyć, że w malowidle dają się zauważyć układy przenikających się linii. Mają one znaczenie dla kompozycji i wyznaczają kierunki, w jakich można poprowadzić spojrzenie przy podziwianiu dzieła. Linie te będą przedmiotem dalszej analizy.

Zacznijmy jednak od ustalenia, kogo właściwie sportretował malarz. Nie znamy oryginalnego tytułu obrazu, dlatego krytycy opierali się na domysłach oraz śladach, które pozostawił Holbein. Większość historyków sztuki zgadza się, że przedstawiono na obrazie Jeana de Dinteville'a oraz Georgesa de Selve, francuskich dyplomatów przebywających w tym czasie na dworze angielskim. Zdarzają się jednak zdanie odrębne. Przykładowo, Giles Hudson uważa, że postać po prawej stronie obrazu to brat Jeana - François, biskup Auxerre,

znany mecenas sztuki o znanym zainteresowaniu instrumentami matematycznymi<sup>16</sup>. Krytycy tego podejścia wskazują jednak, że zgodnie z zachowanymi listami, François de Dinteville nie było wówczas w Londynie, więc nie może być on przedstawiony na obrazie.

Wróćmy jednak do śladów pozwalających nam rozpoznać bohaterów obrazu.

Postać stojąca po lewej stronie miała w dniu powstawania obrazu 29 lat. Wiadomo to po symbolu na trzymany w ręku sztylcie (zwraca uwagę, jak niewielki i ukryty jest to detal!).



Miejsce ukrycia informacji o wieku postaci po lewej stronie obrazu

<sup>16</sup> Hudson, Giles (April 2003). "The Vanity of the Sciences". *Annals of Science*.

Drugą poszlaką jest order Zakonu świętego Michała (wbrew pozorom nie jest to św. Jerzy), wiszący na piersi bohatera:



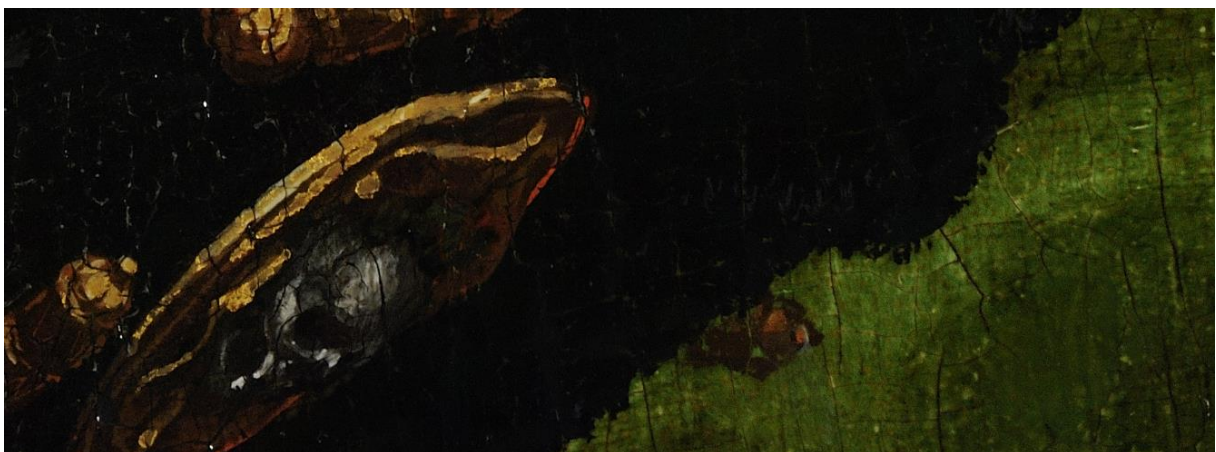
Oba te elementy dość jednoznacznie wskazują na Jeana de Dinteville'a. Kolejny ślad to nazwa miasta Policy, które jest zaznaczone na globusie (choć narysowano na nim tylko kilka najważniejszych lokalizacji jak Rzym, Wenecja czy Genua), gdzie mieścił się zamek dyplomaty.



Mapa Europy z zaznaczonym zamkiem Policy

Jean de Dinteville pochodził ze znanej, bogatej rodziny francuskiej. Jego ojciec, Gaucher był osobistym rycerzem zakonów i namiestnikiem króla Franciszka I w Siennie. Wujowie Jeana także zajmowali wysoką pozycję społeczną: Jaques de Dinteville sprawował szacowny urząd Wielkiego Łowczego Francji, Francois – biskupem Auxerre, zaś Claude – opatem Reigny. Sam Jean był namiestnikiem i szambelanem księcia Orleanu i podkomorzym

Troyes<sup>17</sup>. W 1533 roku był ambasadorem Francji na dworze angielskim. Prawdopodobnie jednym z elementów jego misji było skłonienie Henryka VIII do powrotu na łono kościoła katolickiego – a w każdym razie do zawarcia jakiejś formy sojuszu anglo-francuskiego. Dodajmy, że ozdobne nakrycie głowy de Dinteville'a jest udekorowane dość niezwykle – małą, srebrną czaszką, co prawdopodobnie jest nawiązaniem do dewizy rodowej „memento mori”.



Kolejne przybliżenia do niezwyklej broszy de Dinteville'a

<sup>17</sup> Alphonse Roserot, *Historical Dictionnaire of Southern Champagne*, Langres, 1945, str. 1160

Warto przy tym dodać, że prawdopodobnie Jean de Dinteville został także uwieczniony na innym portrecie, który wyszedł spod ręki Holbeina, znanym jako „Mężczyzna z lutnią”.



Hane Holbein, „Mężczyzna z lutnią”

Z kolei śladem do rozszyfrowania drugiej postaci przedstawionej na obrazie jest także wiek, który poznajemy po uwadze ukrytej na stronicach książki:



Fragment obrazu „Ambasadorowie”

Georges de Selve także należał do francuskiej elity, choć jego kariera toczyła się innymi drogami. Był synem Jeana de Selve, prawnika, przewodniczącego francuskiego parlamentu, wicekanclerza Mediolanu. Jego bracia także pełnili wysokie funkcje dyplomatyczne.

Sam George już w wieku 16 lat został mianowany kanonikiem, a następnie prepozytem katedry w Chartres. W wieku 21 lat objął tytularnie biskupstwo Lavaur, by następnie pełnić liczne funkcje dyplomatyczne: w Anglii (od roku 1533, w którym powstał obraz Holbeina), Wenecji, Austrii, Niemczech i Hiszpanii. Był także ambasadorem (1478-1534) papieża Klemensa VII. Prawdopodobnie jego misja w Anglii wiązała się z próbą odzyskania Tudorów dla katolicyzmu.

Był wybitnym intelektualistą swoich czasów, a także mentorem i opiekunem Eli Lewity, hebrajskiego pisarza i filologa, jednego z pierwszych nowoczesnych krytyków Starego Testamentu. De Selve jest przy tym autorem kilku dzieł filozoficznych m.in. „Rozprawy o sposobach na uzyskanie szczęścia” oraz teologicznych „Instrukcji duszpasterskich dotyczących chrztu i bierzmowania”. Zmarł młodo, w wieku zaledwie 33 lat, w osiem lat po powstaniu obrazu.

Zarówno de Dinteville, jak i de Selve starali się wpłynąć na stosunki między Henrykiem VIII a najważniejszymi graczami Europy oraz papieżem. Pierwszy z nich koncentrował się na kwestiach politycznych i świeckich (co podkreśla oddany na obrazie strój), drugi – na kwestiach teologicznych. Król Anglii był jednak przede wszystkim politykiem (który religię traktował instrumentalnie, jako narzędzie do osiągania własnych celów), dlatego de Dinteville był dla niego atrakcyjniejszym partnerem do rozmów. Holbein oddaje tę dysproporcję na obrazie – postać po lewej stronie wydaje się większa, dostojniejsza i bardziej dominująca w postawie na tle skromnego duchownego. Próba odczytania tego kontrastu jako zestawienia bogactwa świata władzy świeckiej w opozycji do stanu duchownego wydaje się fałszywa, jeśli uzmysłować sobie splendor, jakim otaczali się biskupi i papieże (choćby Sykstus IV czy Innocenty VIII – nie mówiąc już o Aleksandrze VI).

Jako pierwszy postaci na obrazie poprawnie rozpoznał brytyjski historyk sztuki, sir Sidney Colvin w 1890 roku<sup>18</sup>. Jego przypuszczenia potwierdziła Mary Hervey w dziesięć lat później, w monografii poświęconej obrazowi<sup>19</sup>.

Skoro wiemy już, kogo przedstawił Holbein, przyjrzyjmy się samemu obrazowi.

Cała kompozycja obrazu jest bardzo dokładnie przemyślana, a przedmioty leżące pomiędzy ambasadorami na półkach, choć sprawiają wrażenie rozrzuconych przypadkowo, pozostają w logicznie wyznaczonych miejscach.

---

<sup>18</sup> Rowlands, John (1985). *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger*.

<sup>19</sup> Hervey, Mary (1900). *Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*

Warto także zauważyć, że cenny dywan, na którym spoczywają przedmioty górnej półki jest dość typowym decorum obrazów renesansowych. Motyw ten możemy odnaleźć na obrazach religijnych i świeckich:



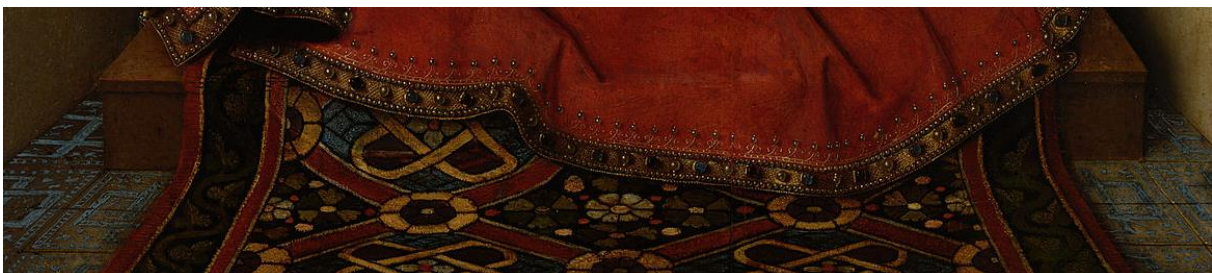
Fragment „Madonny z Dzieciątkiem” Belliniego (koniec XV w.)



Fragment martwej natury z kwiatem, Hansa Memlinga (koniec XV w.)



Fragment Dziewicy z Dzieciątkiem, Petrusa Christusa, 1457



Fragment Madonna Lucca Jana van Eycka, 1430

Umiejętność dokładnego i naturalistycznego przedstawienia tkanego dywanu na obrazie świadczyła o wysokich walorach technicznych malarza i o jego mistrzostwie. Także w tym względzie obraz Hansa Holbeina jest przykładem doskonałej pracy artystycznej.



Fragment dekoracji na obrazie Holbeina

Główne przesłanie obrazu to odwołanie do podziału – rozumianego w wieloraki sposób. Podział ten widać w świadomych zabiegach kompozycyjnych: lewa strona obrazu jest świecka, prawa – symbolizuje świat duchowy. Górna półka poświęcona jest niebu, astronomii i nawigacji, dolna – naukom ścisłym. De Dinteville jest władczy, postawny i przedstawiony bogato, de Selve – jako skromny, wycofany i skupiony. Wrażenie to potęguje dobór barw – jaśniejszych dla ambasadora świeckiego i ciemnych – dla duchownego.

W ten sposób możemy odczytać, że lewa strona, którą reprezentuje de Dinteville jest stroną świecką, materialną i profańską. Prawa strona poświęcona jest sprawom duchowym, intelektualnym i religijnym.

Puśćmy na chwilę wodze fantazji i dajmy się ponieść odważnym skojarzeniom. Choć obraz powstał w 1533 roku, na blisko 200 lat przed ukonstytuowaniem się pierwszej Wielkiej Loży (24 czerwca 1717 w Londynie), to można w tym widzieć wątki łączące dzieło z symboliką wolnomularską (trzeba pamiętać, że loże i tradycje masońskie istniały już długo<sup>20</sup>). Postaci przedstawione na obrazie wydają się przypominać kolumny, zaś w ornamentyce Obrazu Loży kolumna B, stojąca po lewej stroni odpowiada właśnie sferze ziemskiej i materialnej, zaś kolumna J – sferze niebiańskiej i duchowej. Zwróćmy uwagę: kolumny zrobią odpowiednio: glob ziemski i globus nieba. Co więcej, wiele przedmiotów umieszczonych w kadrze należy również do skarbcza symboli masońskich (choćby cyrkiel, węgielnica i pion).

---

<sup>20</sup> Najstarszy dokument o charakterze masońskim to Manuskrypt Regius, pochodzący z XIV w., zaś budynek najstarszej loży (jeszcze operatywnej, tzn. o charakterze gildii kamieniarskiej), czyli Loży Matki Kilwinning pochodzi z początku XIII w. Warto też przypomnieć, że otwarcie łóż na osoby niezwiązane z ruchem kamieniarskim miało miejsce właśnie w XVI w.



(m. in. dzieło Petera Apianusa<sup>25</sup>, które ukazało się zaledwie rok przed namalowaniem obrazu).

Taki układ całości wydaje się być przemyślany i logiczny – i, co ciekawe, zaskakująco odwołujący się do znanej alchemicznej zasady (przypisywanej Hermesowi Trismegistosowi i słynnej Tablicy Szmaragdowej): „jako na górze, tak i na dole”.



### Przedmioty górnej i dolnej części obrazu

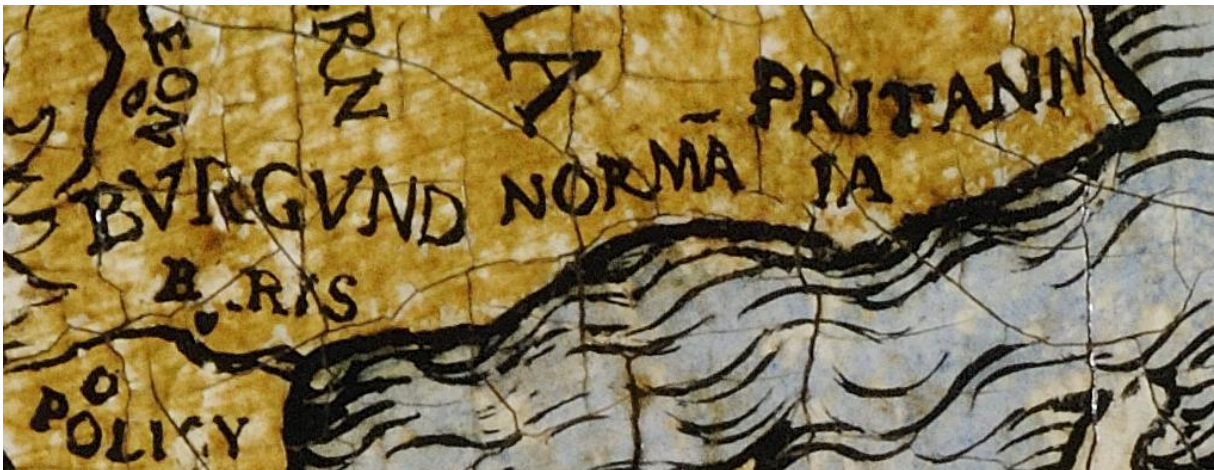
Warto przy tym zauważyć i docenić niezwykłą dokładność malarza i precyzję w planowaniu. Przykładowo: data oznaczona na astrolabium (górną półką) wskazuje na dzień Wielkiego Piątku roku 1533<sup>26</sup>, który przypadał 11 kwietnia. Z kolei leżący na dolnej półce

<sup>25</sup> Richard A. Paselk: The Torquetum (ang.). W: Medieval Science & Scientific Instruments

<sup>26</sup> Dekker, Elly; Lippincott, Kristen (1999). "The Scientific Instruments in Holbein's Ambassadors: A Re-examination". Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. The Warburg Institute. 62: 93–125.

globus jest tak umiejscowiony, że w dokładnym środku geometrycznym znajduje się Rzym. Jeśli uznać, że cały obraz symbolicznie odwołuje się do współczesnych mu wydarzeń w Anglii (a szerzej: do genezy protestantyzmu), to wybranie jako *Centrum Mundi* katolickiego Rzymu nie może być przypadkowe.

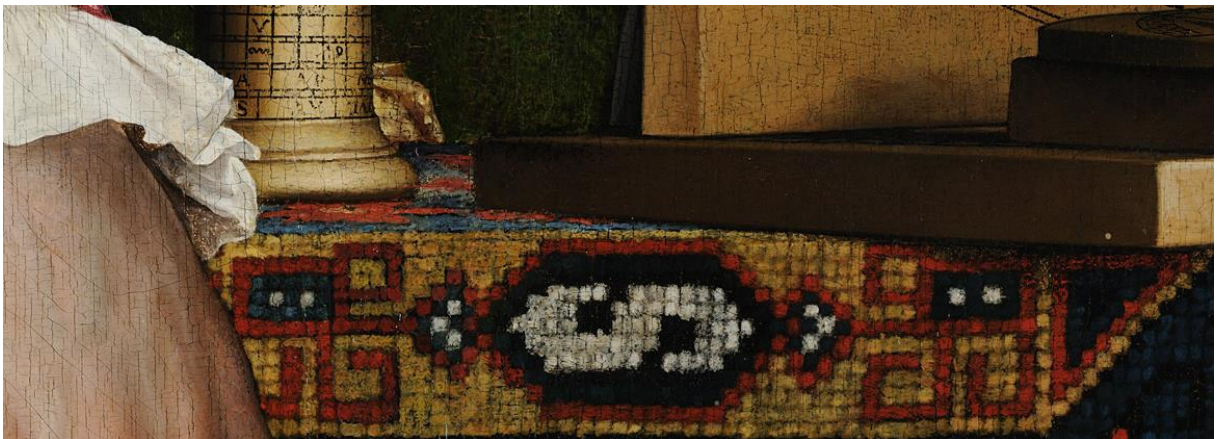
Globus zawiera także kilka innych istotnych informacji geopolitycznych, takich jak linia demarkacyjna oddzielająca połowy świata – hiszpańską i portugalską, ustalone z woli papieża Aleksandra VI w 1494 r. Ciekawostką – do dziś nie znajdującą wyjaśnienia – jest natomiast zaskakujący błąd: zamiast napisów Britannia i Paris pojawiają się Pritania i Baris.



Globus na obrazie Holbeina

Zwraca przy tym uwagę niezwykle dokładność i precyzja w oddawaniu detalu. Tego typu maestria wymagała doskonałego warsztatu – ale przede wszystkim niezwyklej pieczołowitości w planowaniu przekazu.

Przyjrzyjmy się zresztą w kolejnych zbliżeniach maestrii, z jaką Holbein operuje szczegółem:



Fragmenty obrazu w kolejnych zbliżeniach

Tu warto dodać, że do dziś nie znaleziono wyjaśnienia dla napisu GALACIA znajdującego się na globusie nieba niedaleko gwiazdozbioru Łabędzia.



Powróćmy do analizy przedmiotów będących intrygującymi fragmentami sceny, tym razem koncentrując się na dolnej półce. Umieszczone tu artefakty mogą nawiązywać do czterech związanych z matematyką spośród siedmiu sztuk wyzwolonych: arytmetyki (podręcznik), geometrii (cyrkiel), muzyki (lutnia) i astronomii (globus<sup>27</sup>).



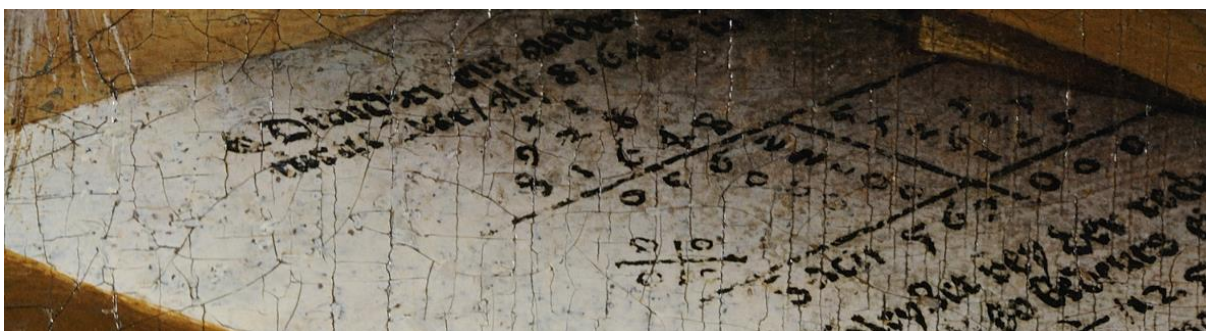
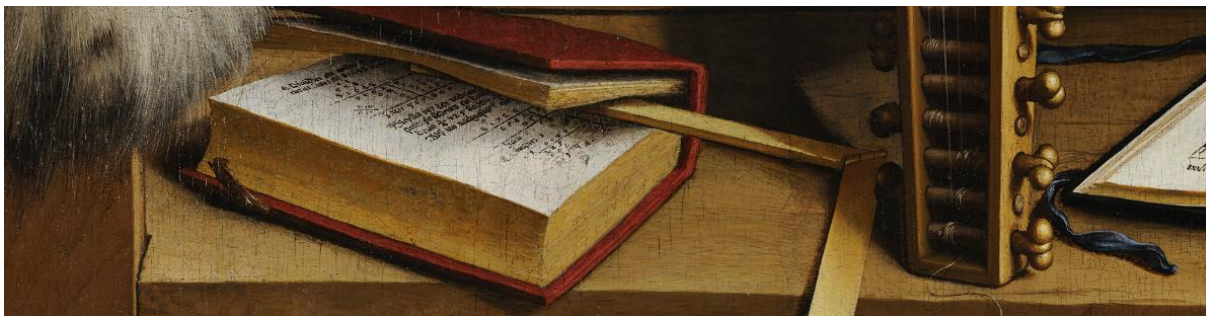
Przedmioty z dolnej półki

Leżąca na stole po lewej stronie książka to dzieło Petera Apiana *Eyne Neue unnd Wolgegrundte Underweysung aller Kaufmanns Rechnung*. Jest to kupiecki podręcznik podstaw arytmetyki.

Znamienne, że pierwszym słowem na widocznej stronie jest *Dividirt*, które po łacinie znaczy tyle co „podzielił”. Jest to kolejne podkreślenie, że obraz należy odczytywać jako alegorię podziału – zarówno pomiędzy światem nauki a światem religii, jak i pęknięciem w łonie kościoła związanym z wystąpieniem Marcina Lutra.

---

<sup>27</sup> Jest to globus Johannes Schönera z Norymbergi wykonany w 1523 r.



Zbliżenie na książkę po lewej stronie

Także luteriański psalterz, oddany został z niezwykłą pieczołowitością. Autor niewątpliwie posługiwał się rzeczywistym modelem (jest to *Geistlich Gesangbuchli Johannes Walthera*) – poprawny i zgodny z wydanym właśnie psalterzem jest zapis nutowy.



Psalterz – książka leżąca po prawej stronie

Warto jednak zauważyć, że w oryginale przedstawione na obrazie strony ze sobą nie sąsiadują! Trudno przypuszczać, że jest to przypadkowy błąd Holbeina. Raczej należy doszukiwać się w tym świadomego, choć ukrytego komunikatu.

Lewa strona przedstawia hymn *Veni sancte Spiritus* (Przyjdź, Duchu Świąty), który jest zazwyczaj interpretowany jako wezwanie do jedności chrześcijan, ale także jako prośba o łaskę. Po prawej stronie znajduje się skrócony hymn 10 przykazań.

Zestawienie ze sobą tych hymnów można rozumieć jako typowo protestancki problem opozycji Prawa i Łaski (Starego i Nowego Testamentu). Temat ten był często podejmowany w rozważaniach teologicznych XVI w. Kościół katolicki podkreślał przy tym konieczność postępowania zgodnego z Prawem (dobre uczynki, zasługi), zaś protestantyzm preferował podejście związane z teorią predestynacji.

Warto dodać, że w kościele luterzańskim opozycja Prawa i Łaski stanowi jeden z kluczowych punktów doktryny. Tzw. Formuła Zgody w jednym z punktów wyraźnie stwierdza, że „Prawo i Ewangelia są od siebie różne i oddzielone oraz wzajemnie przeciwne”<sup>28</sup>. Ujęcie tego tematu na obrazie świadczy o głębokim zrozumieniu malarza dla problemów teologicznych jego czasów.

Kolejnym ważnym przedmiotem jest także znajdujący się nad psalterzem instrument muzyczny (jak śpiewał Jacek Kaczmarski w utworze poświęconym obrazowi Holbeina: „włoska lutnia, znak obycia”). Bliższe przyjrzenie się temu przedmiotowi ujawnia jednak zaskakujący szczegół: pękniętą strunę!



Lutnia i pęknięta struna

Dość powszechnie uważa się, że ten detal jest symbolem zniszczonej harmonii – i prawdopodobnie odwołuje się po raz kolejny do głębokiego podziału XVI-wiecznego świata<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Manfred Uglorz: *Od samoświadomości do świadectwa wiary*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna, 1995, s. 48–49.

<sup>29</sup> John North, *The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance*, London 2004

Dla tropicieli spisków atrakcyjnym elementem będą także cyrkiel i węgielnica – jedne z najbardziej rozpoznawalnych insygniów masońskich (obok Biblii są one niezbędnym elementem wyposażenia eksponowanym podczas prac Loży).



Cyrkiel i węgielnica

Warto także opuścić wzrok i przyjrzeć się podłodze. Intrygująca jest jej wzór, zasłonięty, przez przedstawioną na obrazie anamorficzną czaszkę.



Dekoracja jest inspirowana dwoma autentycznymi podłogami: opactwem Westminsterskim oraz... Kaplicą Sykstyńską (a ściślej: miejscem znajdującym się pod słynnym freskiem „Stworzenie Adama”). Taki wybór źródeł – związanych zarówno z anglikanizmem, jak i z katolicyzmem jest niewątpliwie nieprzypadkowy i znaczący.

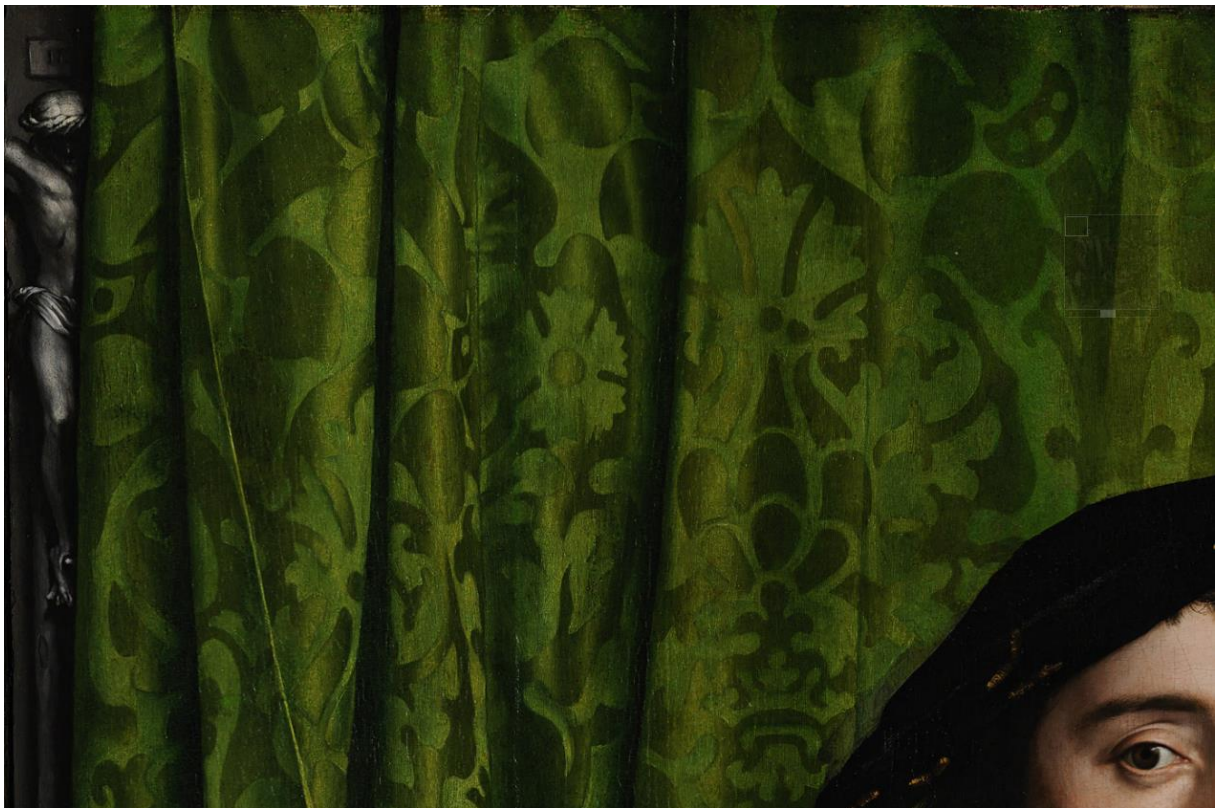
Bardzo uważny widz zwróci także uwagę na symbol, nieco przysłonięty przez czaszkę.



Gwiazda Dawida (w tle)

Symbolem tym jest Gwiazda Dawida. Ma ona jednak interpretację znacznie szerszą niż tylko tradycja hebrajska. Przenikające się, przeciwstawne trójkąty od wieków są symbolem opozycji – ale także syntezy powstającej ze spotkania antagonistycznych sił. Symbol ten był powszechnie używany przez alchemików średniowiecznych i renesansowych (na marginesie można też dodać, że przejęło go również wolnomularstwo – w tym jeden z najbardziej chrześcijańskich obrządków masońskich – ryt szkocki rektyfikowany<sup>30</sup>).

Popatrzmy teraz w górę. W lewym, górnym rogu obrazu znajduje się na poły zasłonięty krucyfik. Jego miejsce wydaje się zaskakujące – tak ważny przedmiot kultu powinien znaleźć się na eksponowanym miejscu, zwłaszcza, że na obrazie przedstawiono duchownego. Jak interpretować przyjęte przez malarza rozwiązanie?



#### Położenie krucyfiksu

Możliwości jest kilka. Po pierwsze, zasłonięty kotarą Chrystus może symbolizować odejście świata renesansowego od chrześcijańskocentrycznego, religijnego średniowiecza. Za taką interpretacją może przemawiać umieszczenie w centrum obrazu przedmiotów świeckich, związanych z nauką. Z drugiej strony, przysłonięty krucyfiks może nawiązywać do liturgii Wielkiego Piątku (pamiętajmy, że zegary na obrazie wskazują datę 11 kwietnia 1533 roku – właśnie dzień pamiętki Męki Pańskiej). Mszał rzymski informuje, że można przestrzegać praktyki zasłaniania krzyży i obrazów w całym kościele od piątej niedzieli Wielkiego Postu (krzyże zasłania się do końca obchodów Męki Pańskiej w Wielki Piątek, podczas gdy

---

<sup>30</sup> Zwany także templariuszowskim

wizerunki pozostają zakryte do początku Wigilii Paschalnej). Wedle teologii katolickiej zasłonięty krzyż jest symbolem oczekiwania na zmianę (Wielkanoc). Sedno tej alegorii sprowadza się do konstatacji, że zasłony nie mają tam zostać na zawsze (zakrycie ich jest „nienaturalne”). Tradycja ta jest silna do dziś: „zdjęcie zasłon jest wielkim przypomnieniem nam naszego własnego życia na ziemi. Żyjemy w świecie zasłoniętym, na wygnaniu z naszego prawdziwego domu. Dopiero poprzez naszą własną śmierć zasłona zostaje uniesiona i wreszcie możemy zobaczyć piękno wszystkiego w naszym życiu”<sup>31</sup>. Być może Holbein stara się nam zwrócić uwagę, że wszelki podział, tak silnie zaznaczony na obrazie jest... ułudą, a w każdym razie: stanem przejściowym.

Oczywiście najciekawszym elementem obrazu jest słynna anamorficzna czaszka. Z pozoru wydaje się dziwną, niepokojącą, aplastyczną plamą.



Największa zagadka obrazu Holbeina

Aby poprawnie ją ujrzeć należy stanąć w odpowiednim miejscu, albo przystawić do obrazu szklany cylinder (powstaje wówczas fascynujący efekt – widzimy przedmiot „zatopiony w szkło”) lub zwierciadło niepełaskie (można posłużyć się zwykłą łyżeczką).

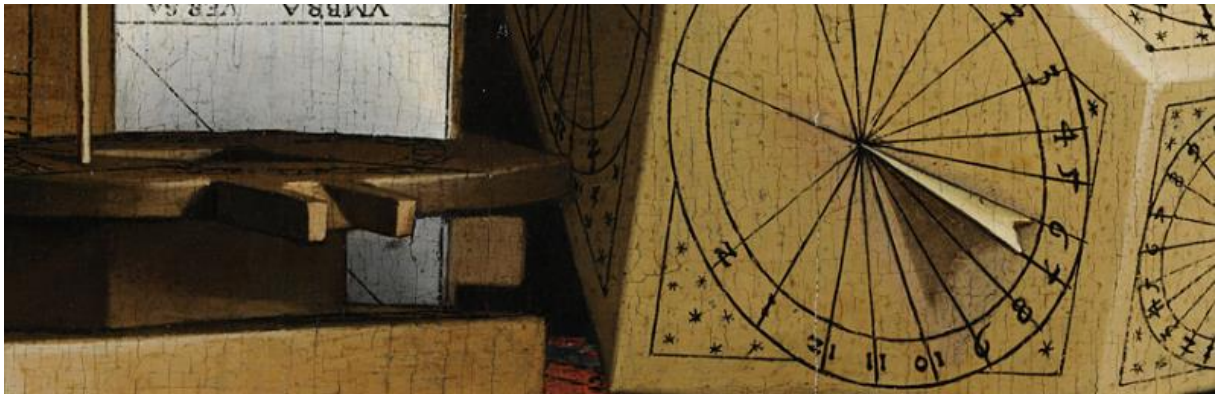


Czaszka oglądana w sposób przywracający naturalistyczny kształt

<sup>31</sup> <http://czernica.archidiecezja.wroc.pl/TK/?p=324>

Ciekawostką jest także, że jeśli nie posługujemy się krzywoliniowym lustrem, to symbol śmierci umieszczony jest w takim punkcie obrazu, że widać go realistycznie jedynie z dwóch punktów.

Po pierwsze – z dołu obrazu (prawdopodobnie dzieło Holbeina miało wisieć na krętej klatce schodowej, dzięki czemu osoba idąca najpierw widziałaby realistyczną trupa głowę, a dopiero potem jej oczom ukazywałyby się sylwetki przedstawionych postaci). Drugi punkt wyznacza linia poprowadzona od krzyżysku przez gnomon leżący na półce.

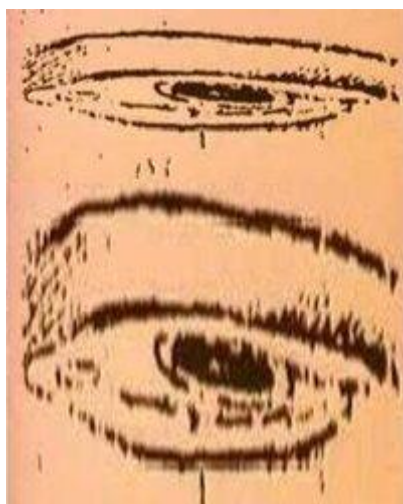


Sposób na uzyskanie naturalnego kształtu czaszki

W tej pozycji symetrycznie rozchodzące się linie proste przechodzą przez czaszkę – symbol śmierci i krycyfiks – symbol odkupienia i zmartwychwstania.

Holbeinowskie ujęcie czaszki jest świadectwem jego doskonałej techniki i głębokiego zrozumienia przestrzeni geometrycznych. Trzeba tu pamiętać, że Holbein nie miał praktycznie żadnych narzędzi, ani nawet odpowiedniej teorii matematycznej pozwalających na budowanie skomplikowanych wyliczeniowo przekształceń topologicznych. Warto dodać, że pierwsza praca teoretyczna dotycząca m. in. anamorfozy (The Two Rules of Practical Perspective) została wydana w 1583 roku, a więc pół wieku (!) po namalowaniu Ambasadorów.

Przed Holbeinem anamorfozę stosował właściwie tylko słynny Leonardo da Vinci, Giacomo da Vignola i Pierro della Francesca.



Pierwsze znane użycie (stosunkowo prostej) anamorfozy – Leonardo da Vinci: „Oko”

Holbein okazuje się więc nie tylko prekursorem nowatorskiej metody, ale wręcz jej mistrzem. Dość powiedzieć, że wraz z odejściem Leonarda i Holbeina technika ta praktycznie nie znajdowała użytkowników aż do... XVII wieku (!).

Na zakończenie dodajmy, że trudno nie oprzeć się wrażeniu, że unikalny obraz Holbeina, będący świadkiem i ilustracją swojej epoki jest dziełem totalnym. O jego wielkości świadczy zarówno arcymistrzowska biegłość techniczna artysty, jak i niezwykle, logiczne planowanie oraz kompozycja. Nie sposób także nie zauważyć genialnych, wielopoziomowych alegorii, które sprawiają, że obraz Holbeina rozpatrywać należy nie tylko w kategoriach estetycznych, ale także duchowych, politycznych a nawet filozoficznych.

Ambasadorowie do dziś nie ujawnili wszystkich swoich tajemnic. Ale może tak powinno być? Może prawdziwie doskonały obraz powinien pozostawiać miejsce na niedomówienie i pozwalać widzowi na swoją własną wyprawę w nieodgadniony świat wykreowany przez genialnego artystę – choć od jego pracy dzieli nad blisko pół tysiąca lat (!).