

NAJBRZYDSZY PORTRET ŚWIATA



Historia tego intrygującego obrazu nie jest znana. Nie wiadomo nawet, kto go zamówił u antwerpskiego mistrza Quintena Massysa (1465–1530) i jaką miał pełnić funkcję – czy upamiętniał czyjeś rysy, czy był bezwzględna satyrą z alegorycznym przesłaniem. Udokumentowana historia tego dzieła zaczyna się we Francji. W Paryżu w 1810 roku kupił go na aukcji angielski handlarz sztuką i od tej pory malowidło znajduje się w Wielkiej Brytanii. Ostatni prywatni właściciele dzieła – rodzina Blakerów – co najmniej dwukrotnie ofiarowywali obraz do zbiorów National Gallery w Londynie. W 1921 roku Hugh Blaker zapisał, że jest w posiadaniu „najbrzydszego portretu świata. Ale cóż to za arcydzieło”, i dodał: „Po prostu go kocham”. Jednocześnie spodziewał się, że można za niego uzyskać całkiem sporą sumkę. Do sprzedaży obrazu jednak nie doszło. Ostatecznie spadkobierczyni Hugh – Jenny Blaker – w 1947 roku ofiarowała go londyńskiej National Gallery.

135

NIEWYMOWNIE BRZYDKA KSIĘŻNA

Nie jest jasne, czy przed zakupem do National Gallery obraz był w Anglii dostępny i znany. Groteskową postać z obrazu Quintena Massysa wykorzystał jednak John Tenniel, gdy tworzył wizerunek złośliwej księżnej, jednej z bohaterek *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Nie sposób jednak ustalić, czy znał obraz, tylko jego kopię, czy też wzorował się na rycinach. Tenniel był pierwszym ilustratorem *Alicji w Krainie Czarów* i ściśle współpracował z autorem przy tworzeniu postaci. Według wskazówek Carrolla gruboskórna Księżna miała być niewymownie brzydka. Od czasu pierwszego wydania powieści w 1865 roku rysy tajemniczej postaci z renesansowego obrazu zrosły się z bohaterką książki. Pojawia się na dwóch ilustracjach – w rozdziale VI *Świnia i pieprz* i w IX *Historia Żółwiciela*. Księżna na ilustracji Tenniela ma nie tylko niewymownie brzydką twarz, lecz także strój kobiety z obrazu Massysa – to samo charakterystyczne nakrycie głowy z welonem rozpostartym na dwóch wymodelowanych rogach, które w polskiej terminologii nosi nazwę „czepiec siodłowy”.

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

Zagadkę obrazu dodatkowo komplikuje jego *pendant* – wizerunek starszego mężczyzny, znajdujący się obecnie w prywatnej kolekcji w Nowym Jorku. Tuż przed 1954 rokiem odnaleziono go na paryskim rynku sztuki. Oba portrety – brzydkiej kobiety i starego mężczyzny – powstały jako para, lecz rozdzielono je w nieznanym czasie. Parę stanowiły jeszcze w 1645 roku, w tym czasie słynny grafik Wenceslaus Hollar wykonał ich graficzną wersję. Na rycinie Hollara postaci są odwrócone (mężczyzna zwraca się w prawą stronę, a kobieta w lewą) i umieszczone w jednej przestrzeni. Napis na grafice jest świadectwem ówczesnej wiedzy o obu wizerunkach – Hollar zatytułował przedstawienie *Król i królowa Tunisu* i powiązał je z Leonardem da Vinci. Król i królowa Tunisu to jednak postaci całkowicie fikcyjne.

136 Kim była brzydka kobieta z obrazu? Według wspomnianego wyżej źródła modelką miała być tajemnicza królowa Tunisu, a według innego – księżna Karyntii. W 1693 roku, gdy obrazy były jeszcze we Francji, postać kobiety utożsamiono z Margarete Maultasch (1318–1393), księżną Karyntii i hrabiną Tyrolu. Zwano ją złośliwie Maultasch (w dosłownym tłumaczeniu znaczy to: gęba kiesz, sakwogęba), co w dialekcie stanowiło określenie waginy i kurtyzany. Ten przydomek nadali księżnej najprawdopodobniej jej polityczni wrogowie. W rzeczywistości wcale nie była brzydka. Zmarła jednak 150 lat przed powstaniem obrazu Massysa.

Najpewniej nie jest to portret konkretnej osoby, lecz satyryczne przedstawienie kobiety, która nie bacząc na swój wiek, uwodzi pomarszczonym dekoltem i szpetną twarzą. Co wcale nie wyklucza, że do obrazu pozowała nieznana kobieta, która do stworzenia komicznej alegorii użyła malarzowi swoich zniekształconych chorobą rysów.

SYNDROM PAGETA

Do obrazu Massysa mogła pozować kobieta cierpiąca na syndrom Pageta (*osteitis deformans*). Zainteresowany brzydotą i groteską Massys wykorzystał

jej rysy na obrazie o alegorycznym, a zarazem satyrycznym wyrazie. Hipotezę, że modelka cierpiała na syndrom Pageta, i to w zaawansowanym stadium, wysunął w 2008 roku Michael Baum, emerytowany profesor chirurgii z University College London. Choroba ta występuje najczęściej w średnim lub podeszłym wieku, jest przewlekła i prowadzi do znacznych zniekształceń kości. Powstaje w wyniku zaburzenia funkcjonowania dwóch typów komórek występujących w kości – osteoklastów i osteoblastów. Kobieta z obrazu ma wyraźnie powiększone szczęki, co z kolei doprowadziło do wybruszenia górnej wargi i uniesienia nosa. Deformacja kości dotknęła również czoło, oczodół i dłonie.



QUINTEN
MASSYS,
*Wizerunek starego
mężczyzny*, ok. 1513,
deska, kolekcja
prywatna, Nowy
Jork

137

Portrety rozdzielono w nieznanym czasie i tak funkcjonują do tej pory – wizerunek kobiety w Londynie, a starszego mężczyzny w Nowym Jorku. Zestawienie ich fotografii wskazuje, że prawy obraz w przeszłości nieco ucięto wzdłuż bocznych krawędzi. Za plecami mężczyzny brakuje drewnianej malowanej ramy, a palce jego prawej dłoni nie są ukazane w całości. W obu dziełach pozostał jednak marmurowy parapet, na którym każda z postaci opiera lewą dłoń. To trik, iluzja sprawiająca wrażenie, że bohaterowie malowideł przełamują barierę dwuwymiarowego obrazu. Byłaby ona jeszcze bardziej wyrazista, gdyby nie zabrakło drewnianego obramienia prawej części *pendant*.

Malarz najpewniej wiernie oddał twarz chorej, natomiast jej wytworny strój wzorował na dawnych portretach burgundzkich arystokratek. Podobnie ubrana – w bogate nakrycie głowy z broszą i opadającym welonem – jest Małgorzata z Bawarii, księżniczka burgundzka, na portrecie mniej więcej z 1410 roku, natomiast suknia wzorowana jest na stroju Małgorzaty z Yorku, innej księżniczki z portretu namalowanego około 1475 roku. Zatem Massys ubrał swoją bohaterkę w strój bardzo elegancki, ale archaiczny, modny na dworze burgundzkim w poprzednim stuleciu. To zapewne miało ją dodatkowo ośmieszać.

Mężczyzna przedstawiony na *pendant* towarzyszącym wizerunkowi brzydkiej księżniczki ma rysy dojrzałego człowieka, ale nie są one zdeformowane chorobą. Podobnie jak kobieta jest ubrany elegancko, lecz w ubiory modne wśród burgundzkiej arystokracji w XIV wieku. Nakrycie głowy i jego profil przypominają wizerunek Filipa Śmiałego, księcia burgundzkiego z portretu Jeana Malouela. Być może i ten wizerunek nie jest portretem. Co zatem łączy te dwie wyimaginowane postaci?

138

POCHWAŁA GŁUPOTY

Po zestawieniu obrazów postaci są ku sobie zwrócone i zdają się patrzeć na siebie. Kobieta oferuje mężczyźnie ucięty pęk róży. Motyw róż pojawia się również w jej strojnym czepcu. Kwiat przywołuje *Opowieść o róży*, średnio-wieczny poemat alegoryczny napisany we Francji. Bohaterem dzieła jest młodzieniec, który trafił do tajemniczego ogrodu miłości zamieszkanego przez liczne personifikacje: Wesołość, Zabawę, Szczerłość, Bogactwo, Dworność i Młodość. Młodzieniec chciałby zerwać różę (co jest zapewne aluzją do miłości), jednak strzegą jej Niebezpieczeństwo, Wstyd i Obmowa oraz inne alegoryczne figury. Może zatem kobieca postać z obrazu Massysa to Rozpusta, jedna z bohaterek *Opowieści o róży*? To jednak tylko hipoteza, zwłaszcza że mężczyzna towarzyszący kobiecie na drugim obrazie nie jest młodzieńcem.

Inna interpretacja dzieła Massysa wiąże przedstawioną na obrazie postać z *Pochwałą głupoty* Erazma z Rotterdamu. Napisana w 1509 roku rozprawa

jest wnikliwą satyrą społeczną. Wskazuje głupotę jako źródło szczęśliwości i zestawia ją z mądrością, która z kolei postrzegana jest jako przyczyna cierpień ludzi i społeczeństw. Może zatem kobieta na obrazie Massysa to wizualny odpowiednik staruchy, groteskowej postaci opisanej w *Pochwale głupoty*. Erazm wyśmiewa w swym dziele starą kokietkę, która nie potrafi oderwać się od lustra i nie boi się wystawiać na widok publiczny pomarszczonych i zwiędniętych piersi. Ostatecznie jednak jedyne, co może zrobić, to kupić miłość za pieniądze.

Znaczący jest również gest mężczyzny. W charakterystyczny sposób unosi on prawą rękę, a ten gest w późniejszych, bo już XVII-wiecznych traktatach chirologicznych oznaczał *silentium postulo* – zalecam milczenie, może więc być intuicyjnie łączony z gestem odmowy, powstrzymywania, uspokajania. Czy zatem para obrazów ma proste alegoryczne przesłanie? Przedstawia Rozpustę poskramianą przez Umiarkowanie? To jednak też tylko hipoteza.

139

PIĘKNO I BRZYDOTA

Brzydota fascynowała zarówno antwerpskiego malarza Quintena Massysa, jak i włoskiego mistrza Leonarda da Vinci. Nie jest jasne, w jaki sposób i w jakich okolicznościach obaj malarze nawiązali kontakt. Na obrazie ołtarzowym przedstawiającym *Złożenie do grobu* Massys wykorzystał rysunek Leonarda lub jego kopię. Znał również inne dzieła włoskiego mistrza. Do niedawna badacze uważali, że obraz Massysa nawiązuje do zaginionego malowidła Leonarda i mógł powstać na podstawie jego rysunków. Dzisiaj jednak dwa karykaturalne rysunki kobiet (oba z fizjonomią brzydkiej księżnej) przechowywane w Windsorze uważa się za dzieła naśladowców Leonarda, a nie jego samego. Co więcej, uznaje się je za kopie oryginalnych rysunków Massysa, które dotarły do Włoch. Nie jest bowiem wykluczone, że obaj mistrzowie wymienili się dziełami.

I Leonardo, i Massys przedstawiali ludzi o brzydkich, zniekształconych rysach. Nawet na obrazach ołtarzowych Massysa pojawiają się groteskowe postaci jako bohaterowie wielopostaciowych scen religijnych. Są to zazwyczaj

czarne charaktery – od czasów antycznych piękno było bowiem atrybutem dobra, a szpetota – zła. Satyra zaś była formą moralnych lekcji i pouczeń.

Sugestywne przedstawienia brzydoty u Leonarda i Massysa świadczą o tym, że renesansowi malarze poszukiwali nie tylko ideału piękna i doskonałych proporcji. Szpetotę wykorzystywali do przedstawień o charakterze alegorycznym i moralizatorskim, ale widzieli w niej również duży potencjał artystyczny.

WYBRANA LITERATURA:

L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson i in., *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, kat. wyst., National Gallery, Londyn, London 2008, s. 228–231.

J. Dunkerton, S. Foister, N. Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in The National Gallery*, London 1999.

KOBIETA Z BRODĄ

W czasie, gdy powstawał portret małżonków z Abruzzo, Magdalena miała 52 lata i była już matką trzech dorosłych synów. Niemowlę, które trzyma, z pewnością nie jest jej dzieckiem. Dorodna, pełna mleka pierś i dziecko zostały na obrazie umieszczone, aby podkreślić nieoczywistą na pierwszy rzut oka kobiecość Magdaleny. Pierś zdaje się namalowana zbyt wysoko i jest nie-naturalnie przesunięta ku środkowi ciała. Z pewnością nie była malowana z natury. Pełni rolę atrybutu, znaku mówiącego niedowiarkom, że patrzą na prawdziwą kobietę, mimo że rysy jej twarzy uległy daleko posuniętej maskulinizacji. Pomimo męskiej postury i patriarchalnej brody Magdalena jest ubrana w wytworny kobiecy strój. Jej kobiecość podkreślają również przedmioty leżące na kamiennym postumencie, najpewniej jest to wrzeciono i kłębek wełnianych nici. Mąż Magdaleny – Felice – stoi krok za nią, w jej cieniu.



141

HIRSUTYZM

Magdalena Ventura według diagnoz współczesnych lekarzy cierpiała na hirsutyzm, chorobę, w której znaczne stężenie androgenów powoduje u kobiet nadmierne owłosienie, a nawet łysienie typu męskiego. Na to schorzenie Magdalena Ventura zapadła późno, w wieku 37 lat, po urodzeniu kilkorga dzieci. Możemy się domyślać, że stopniowo zaostrzały jej się rysy, włosy przedzdały, nad czołem pojawiły się zakola, a na twarzy bujny zarost. Ta rzadka nawet dzisiaj przypadłość musiała budzić znaczne zainteresowanie i zdziwienie w XVII wieku.

Sława brodatej kobiety z regionu Abruzzo szybko dotarła na dwór księcia Alcalá – Ferdynanda II, wicekróla Neapolu. Zaprosił on Magdalenę i jej męża na dwór, a najznamienitszemu malarzowi pracującemu w tym czasie w Neapolu, pochodzącemu z Hiszpanii Jusepe'owi de Riberze, zlecił namalowanie ich całopostaciowego, monumentalnego portretu, takiego, jaki przynależał w tych czasach najczęściej szlachetnie urodzonym i dostojnikom.

CUD NATURY

Portret jest pełen powagi, ukazuje Magdalenę Venturę w sposób dostojny i godny, raczej jako niezwykły cud natury niż groteskowe, wyszydzone dziwadło. Wizerunkowi małżonków towarzyszy obszerna łacińska inskrypcja, umieszczona na kamiennym postumencie. Jej treść świadczy o tym, że zamiarem portretu było stworzenie malarskiego dokumentu dość niezwyklej medycznej osobliwości:

„Spójrz, jaki wielki cud natury. Magdalena Ventura z miasta Accumulus w Samnium, w miejscowym języku zwanym Abruzzo w królestwie Neapolu, lat 52, w wieku 37 lat; gdy weszła w wiek dojrzały, w sposób niezwykły wyrosła jej broda, co sprawia, że zaczęła wyglądać bardziej jak brodaty mężczyzna niż kobieta, która straciła trzech synów urodzonych jej mężowi, stojącemu obok niej Felicjemu de Amici. Jusepe Ribera, Hiszpan, błogosławiony przez Chrystusa, Apelles swoich czasów, na zamówienie księcia Ferdynanda II Alcalá, wicekróla Neapolu, namalował ją w cudownie wierny sposób. 17 lutego 1631”.

142

Jusepe de Ribera, porównany tu do Apellesa – najśłynniejszego malarza starożytności – znakomicie spełnił postawione przed nim zadanie. Sportretował kobietę o osobliwej urodzie i stworzył dokument, który do dzisiaj służy jako studium rzadkiej choroby (O hirsutyzmie Magdaleny Ventury powstało w czasach współczesnych wiele opracowań medycznych). Ribera uchwycił jednak znacznie więcej niż podobieństwo modelki, wykonał bowiem przejmujący portret psychologiczny małżonków. Na twarzach Magdaleny i Feliciego widać zmęczenie, smutek, a nawet cierpienie. Małżonkowie zostali przez los niewątpliwie ciężko doświadczeni. Udręczona swą niechcianą popularnością kobieta ma twarz srogą, a jej mąż wręcz zaciętą. Na dolnej powiece kobiety połyskują łzy. Z pewnością ciąży im niespodziewana sława – uciążliwa podczas pozowania na królewskim dworze, a jeszcze bardziej dotkliwa w codziennym życiu, w którym mogli być wyśmiewani i wytykani.

Zachował się ciekawy dokument dotyczący okoliczności powstawania portretu. Wenecki ambasador przy dworze w Neapolu tak opisał swoją wizytę w tymczasowej pracowni malarza 11 lutego 1631 roku: „W apartamentach

wicekróla przebywał wybitnej sławy malarz, który wykonywał portret kobiety z Abruzzo, zamężnej i posiadającej liczne dzieci, która miała całkowicie męską twarz z piękną czarną brodą, długą na łokieć, i bardzo owłosioną pierś. Jego ekscelencja poprosił mnie, abym ją zobaczył, uznając, że jest to nadzwyczajna rzecz. I rzeczywiście taką była”.

Ambasador widział zatem obraz już niemal ukończony, Ribera podpisał go parę dni po tej wizycie – 17 lutego 1631 roku. Słowa ambasadora Wenecji wskazują na to, że obecność Magdaleny i jej męża była wielką atrakcją na dworze. Wicekról zapraszał gości do komnaty, w której Ribera portretował małżonków z Abruzzo. Wenecki ambasador był pewnie tylko jednym z wielu.

BRODY PRAWDZIWE I LEGENDARNE

Magdalena Ventura nie była jedyną kobietą cierpiącą na hirsutyzm, sportretowaną przez dawnych mistrzów. Juan Sánchez Cotán, bardziej znany ze swych wspaniałych martwych natur, namalował Brígidę del Río, która na początku lat 90. XVI wieku odwiedziła dwór w Madrycie. Inną słynną kobietą chorującą na hirsutyzm była Helena Antonia z Liège. Helena Antonia była dwórką, ulubienicą żony Karola II Marii Bawarskiej. W 1605 roku znajdowała się w orszaku arcyksiężniczki Konstancji (córkii Marii) podczas jej uroczystego wjazdu do Krakowa jako przyszłej żony Zygmunta III Wazy. Podczas pobytu w Polsce została co najmniej dwukrotnie sportretowana. Jeden jej wizerunek znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, drugi zachował się na tzw. *Rolce sztokholmskiej* (papierowym rulonie z przedstawieniem uroczystego wjazdu do Krakowa orszaku Zygmunta III Wazy i arcyksiężniczki Konstancji z okazji ich małżeństwa w 1605 roku).

Brígida del Río, Magdalena Ventura czy Helena Antonia z Liège były postaciami historycznymi, których portrety malowano z natury. W dawnej sztuce można odnaleźć również wizerunki brodatej, lecz legendarnej kobiety, w tradycji ludowej uznawanej nawet za świętą. To Wilgefortis, zwana też Kummernis lub świętą Liberatą. Według legendy była córką króla Luzytanii. Ojciec chciał wydać ją za mąż za swego starszego wiekiem przyjaciela,

a w dodatku poganina. Wobec sprzeciwu córki w przeddzień ślubu zamknęła ją w piwnicy. Wilgefortis, obiecując Chrystusowi czystość, żarliwie modliła się w nocy, aby Bóg uczynił ją brzydką i uchronił przez małżeństwem. W wyniku tych próśb urosła jej bujna broda, a rozwścieczony ojciec dziewczyny kazał ją ukrzyżować. Wizerunki ukrzyżowanej kobiety z brodą znajdują się w kaplicach i kościołach w całej Europie. Są również w Polsce, m.in. w Muzeum Miejskim w Nysie. Czyżby legenda o brodatej dziewicy wzięła się z obserwacji przypadków hirsutyzmu w dalekiej przeszłości?

DZIEWCZYNIKA WILKOŁAK

144

Innym schorzeniem powodującym nadmierne owłosienie, i to nie tylko na twarzy, jest hipertrichiza, popularnie zwana syndromem wilkołaka. Pierwszą znaną osobą dotkniętą tym zaburzeniem, w każdym razie pierwszą opisaną i sportretowaną, był Pedro González. Pochodził z Wysp Kanaryjskich, został sprowadzony do Francji na dwór Henryka II, gdy miał jakieś 10 lat. Podobnie jak karły, stanowił jedną z dworskich rozrywek, a by zwiększyć jego atrakcyjność, nauczono go mówić po łacinie. González miał obowiązek uczestniczyć w dworskich uroczystościach.

Z Francji wysłano go na dwór Małgorzaty Parmeńskiej w Niderlandach. Tam ożenił się z Catherine Raffelin i miał kilkoro dzieci, czworo z nich odziedziczyło chorobę ojca, m.in. Antonietta. Następnie rodzina przeniosła się do Włoch, na dwór w Parmie. Gonzálezowie, traktowani jako pół ludzie, pół zwierzęta, byli bowiem przekazywani z dworu na dwór jako osobliwe prezenty. Rodzina wzbudzała zainteresowanie nie tylko wśród arystokracji, lecz także u ówczesnych medyków, jej członkowie byli poddawani rozlicznym badaniom lekarskim, często ich portretowano. Przypadek rodziny opisał m.in. boloński lekarz i przyrodnik Ulisses Aldrovandi w książce *Monstrorum historia*, która ukazała się w Bolonii w 1642 roku.

Bolońska malarka Lavinia Fontana poznała Antonietkę González najprawdopodobniej w Parmie. W 1595 roku namalowała jej portret, na którym dziewczynka ma około 10 lat. Na kartce, którą Antonietta prezentuje

widzom, jest wyjaśniona historia jej rodziny: „Don Pietro, dziki człowiek odkryty na Wyspach Kanaryjskich, został przywieziony do jego najjaśniejszej wysokości Henryka, króla Francji, a stamtąd przyjechał do jego ekscelencji księcia Parmy. Stamtąd [pochodzę] ja, Antonietta, teraz można mnie znaleźć na dworze Isabelli Pallavicino, markizy Soragna”.

Ciekawość wobec odmienności nie jest jedynie cechą minionych czasów. Dreszczyk podniecenia towarzyszy i dzisiaj zjawiskom niecodziennym i dziwnym nawet wtedy, gdy są wynikiem świadomej prowokacji, a nie choroby czy anomalii. Najsłynniejsza współczesna „kobieta z brodą” – Conchita Wurst – jest bowiem *drag queen*, a nie ofiarą hirsutyzmu. .



LAVINIA FONTANA,
Portret Antonietty González, 1595,
plótno, 57 x 46 cm,
Musée du Château, Blois

145

Lavinia Fontana zapewne wiernie oddała wygląd Antonietty, w tym jej całkowicie owłosioną twarz (pozostałe części ciała są szczerze zakryte elegancką dworską sukienką). Malarka uchwyciła również bystre oczy dziewczynki i jej pełen wdzięku uśmiech, dzięki czemu wizerunek chorej nie jest groteskowy i nie budzi odrazy.

WYBRANA LITERATURA:

J. Brown, R. L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, „The Art Bulletin”, vol. 69, nr 2, 1987, s. 231–255.

A. E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, *Ribera*, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York 1992.