

TOMASZ DZIUBECKI

WPŁYW RYCIŃ Z KRĘGU P. P. RUBENSA NA POTRYDENCKĄ IKONOGRAFIĘ OSTATNIEJ WIECZERZY W POLSCE

Przedstawianie w malarstwie wydarzeń opisanych w Ewangeliach, zyskało po Soborze Trydenckim nowy impuls. Zalecenia ojców tego concilium kazały artystom i teologom katolickim odnowić siłę oddziaływania locus theologiae jakim była sztuka kościelna. Jak zauważono (Keneth Clark), te myśli teologiczne, które znalazły swój wyraz w sztuce, szybciej były przyjmowane przez wiernych. Poniżej została ukazana jedna z dróg prowadzących do realizacji w sztuce wyobrażenia opisanego przez Ewangelistów.

Truizmem jest stwierdzenie, iż badania nad ikonografią malarstwa baroku — i nie tylko w Polsce — należy zaczynać od poznania rycin, zwłaszcza niderlandzkich. Jednakże prosta wydawałoby się zależność między ryciną-pierwowzorem kompozycji a obrazem, po bliższym zbadaniu ukazuje procesy bardziej złożone. Niniejszy tekst ma zamiar przedstawić pewien sposób formowania sceny Ostatniej Wieczerzy przedstawianej na rycinach ilustrujących w dobie reformy trydenckiej modlitewniki, książki dewocyjne i traktaty teologiczne.

Ciekawy zespół anonimowych najczęściej rycin, wyciętych w końcu ubiegłego stulecia z takich książek, znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin BUW. Tworzą one obecnie osobną teczkę ułożoną według przedstawianych tematów.¹

Charakterystyczną grupę wśród nich tworzą ryciny ukazujące Ostatnią Wieczerzę według obrazu namalowanego przez Piotra Pawła Rubensa w 1630 r. dla kościoła św. Romualda w

¹ T. 1086 II, nry: 513, 517, 520, 522, 525, 527, 528, 529, 699.

Malines, który znajduje się obecnie w mediolańskiej galerii Brera.

Kompozycja ta ma swoje korzenie w sztuce włoskiej. Podczas swojej podróży do Włoch w latach 1600—1608 P. P. Rubens spotkał się we Florencji z malarzem Ludovico di Caroli, zwanym Il Cigoli, którego Coena Domini namalowana w 1591 r. w kolegiacie w Empoli zainspirowała Flamanda do namalowania własnej „redakcji” tej sceny.²

Różnice między tymi obrazami nie są wielkie: na obrazie Włocha Chrystus siedzi frontalnie, zaś Flamand — malując swój obraz prawie 40 lat później — ukazał go en trois-quarts. Inne są gesty Jezusa: u Florentczyka błogosławi prawą ręką szklany kielich, który trzyma w lewej dłoni, zaś u Antwerpczyka kielich (metalowy?) stoi na stole, a w lewej dłoni Chrystus unosi bochenek chleba. Ten sam jest błogosławiący gest jego prawej ręki. Il Cigoli zostawił na stole talerze z resztkami jedzenia. Apostołowie w obu przedstawieniach są podobnie pogrupowani. Na obrazie Ludovica zostali ukazani młodzi (bez zarostu). Inna jest także przestrzeń w tle: po prawej stronie widzimy służącego oraz różne sprzęty stanowiące wyposażenie kuchni; po lewej są widoczne schody prowadzące na górę. W sumie tło jest ciemniejsze i mniej określone niż u Flamanda, który przedstawił bogate architektonicznie wnętrze, na które składają się portal obramiony dwiema kolumnami i wspierającymi trójkątny naczółek, ściany artykułowane pilastrami i przeprute przejściami z zamkniętymi górą łukami pełnymi.

Kompozycja Rubensa została rozpoznała przez miezioryt Boetiusa à Bolswert. Autorki katalogu wystawy *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII w.* stwierdzają w nim, że różni się ona od obrazu w szczegółach. Wszystkie zaś wykonane później i nie sygnowane ryciny są jej kopiami.³

Wspomniane na początku ryciny są mniej lub bardziej wiernymi odwzorowaniami kompozycji rubensowskiej, którą upraszczają, akcentując jednocześnie niektóre elementy, ustanawiając w ten sposób pewne continuum form, dające się odnaleźć także na kilku barokowych obrazach polskich.

Ikonograficzny schemat tej kompozycji stanowi zgromadze-

² M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, s. 51 oraz il. 146 i 147.

³ E. Fejlekowa A. Treiderowa. *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze Zbiorów Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Łódź 1976, s. 25.

nie uczniów wokół Mistrza. Stół nie stanowi u Rubensa elementu, który optycznie organizuje kompozycję. Skryty pod obszernym obrusem, ginie w tłumie zebranych przy nim Apostołów. Główną uwagę przyciągają w tej kompozycji osoby raczej niż przedmioty. Tworzy to mistyczne niemal napięcie przedstawianego dramatu. Tę istotną cechę starały się uchwycić omawiane ryciny.

Najczęściej nie powtarzają one — stosunkowo trudnego do poprawnego wykreślenia — architektonicznego sztafazu ukazanego przez Rubensa i powielonego przez Bolswerta. Na większości wykształciło się tło, na które składają się: ściana, biegnąca lekko ukośnie, w której znajdują się dwie puste, półokrągłe nisze, zakończone łukiem pełnym, a po bokach przystawione do ściany, na wysokich cokółkach, dwie kolumny w porządku toskańskim. Na przeważającej ilości rycin kotara zwisająca nad sceną Ostatniej Wieczerzy, została zawieszona w identyczny sposób, w wiernie powtarzanym układzie fałd, zakrywając górny róg kompozycji, inaczej niż to uczynił Bolswert, który znacznie ją zwięża tak, że — odkrywając architekturę — przebiega przez przedstawienie niby wstęga. Na obrazie Rubensa kotara jest znacznie obszerniejsza niż na rycinie Bolswerta, ale oczywiście analizowane ryciny nawiązują do takiego rozwiązania nieświadomie. Wydaje się raczej, iż rysownicy, chcieli uniknąć rysowania architektury i nie rozpraszając uwagi patrzącego zbędnym sztafazerem. Na osi kompozycji, nad postacią Jezusa, na rycinach, które nie są wiernym powtórzeniem kompozycji rubensowskiej, znajduje się lampa oliwna. Składa się ona z obręczy umocowanej do sufitu czterema łańcuszkami zbiegającymi się stożkowato, na której umocowane są trzy płonące kaganki, a poniżej — w osi lampy — znajduje się czwarty. Identyčną lampę widzimy na rycinie, jaką Abraham van Diepenbeeck (1596—1675) wykonał w 1650 r. do kolejnego wydania *Missale Romanum* w oficynie Plantina w Antwerpii.⁴ Być może również dwa półkolistie zamknięte okna z tej kompozycji zasugerowały rozwiązanie tła w omawianej grupie rycin.

Pierwszą osobą Ostatniej Wieczerzy jest oczywiście Jezus. Na omawianych rycinach zawsze zachowuje charakterystyczny gest prawej ręki, która błogosławi bochenek chleba trzymany

⁴ H. G. Evers, *Rubens und sein Werk*, Brüssel 1943, il. 192.

w lewej dłoni, w niewielkiej wysokości nad blatem stołu. Kielich bywa przedstawiany bądź w tej samej co dłoń osi, bądź — częściej — jest przesunięty w bok. Do reguły niemal należy rozmodlone spojrzenie Jezusa ku niebu, do wyjątków należą te ryciny, na których patrzy przed siebie. Zawsze potwarzana jest fałda palium, układająca się jak szarfa przez lewe ramię. Wokół jego głowy na wszystkich miedziorytach jaśnieje aureola.

Postać Judasza jest z kolei najbardziej rzucającym się w oczy elementem kompozycji rubensowskiej i zapewne dlatego jest najwierniej przedstawiana na wszystkich rycinach. Siedzi bokiem do patrzącego i do Jezusa z Apostołami. Głowę podpierają jedną ręką opartą o stół, trzyma sakiewkę w drugiej dotykając blatu, i tak odwraca się od Jezusa i uczniów natarczywie wpatrując się w widza. Dłoń ręki podpierającej podbródek jest ukazywana zazwyczaj bardzo niezręcznie. Okrywające go palium układa się w charakterystyczny, powtarzany układ fałd. W przeciwieństwie do obrazu P. P. Rubensa i miedziorytu B. à Bolswert, na omawianych rycinach Judasz ma długie włosy, które opadają mu na kark. Judasz został wyróżniony w jeszcze jeden sposób. Na obrazie Rubensa jeden z Apostołów wskazuje nań ręką, jakby podkreślając, że to o nim mówi Jezus: „Jeden z was mnie zdradzi” (Mt 26, 21; Mk 14, 18; Łk 22, 23; J 13, 21), kontynuując w ten sposób średniowieczną ikonografię Ostatniej Wieczerzy jako Uczty Zdrady. Jednakże tak rycina Bolswert, jak jej naśladowcy nie uchwycili wagi tego gestu. Analizując poprawność wykreślonej perspektywy oraz anatomii, Apostołów, do którego powinna należeć ta ręka — zwłaszcza na rycinach o niższym poziomie wykonania — uwagę ma skupioną na tym co czyni Jezus, jakby był nieświadom tego „co czyni prawica”. Nikt na tych przedstawieniach nie zwraca uwagi na gest dłoni, która pojawia się jak „Manus Dei” wskazując zdrajcę. Za Bolswertem rysownicy ukazują Apostołów, którzy nie zwracają uwagi na Judasza, poruszeni tym co czyni Jezus. Jest to symptom zmieniającej się ikonografii, która akcentować chce raczej moment sprawowania Pierwszej Eucharystii niż Wyjawienia Zdrady. Jednocześnie postać Judasza na tych przedstawieniach oddala się od grupy Jezusa i uczniów, co stanowi w pewien sposób kontynuację ikonografii średniowiecznej, która kazała umieszczać go po przeciwnej niż reszta stronie stołu. Przy nogach Judasza leży pies, zazwyczaj przedstawiany bardzo niezręcznie, z dużą „lwią” głową. Fakt iż był skrupulatnie powtarzany na wszystkich rycinach, świadczy, że nie był elementem rodzajowym, ale —

zgodnie z tradycją ikonograficzną rozwijającą się od końca średniowiecza — stawał się atrybutem zdrajcy.⁵

Postacie Apostołów twórcy poszczególnych rycin traktowali swobodniej. Ich zależność od pierwowzoru jest oczywista, jednakże każdy rytownik — bardziej niż w postaciach Jezusa czy Judasza — różnicował rysy i wyraz twarzy oraz szczegóły ubiorów.

Petryfikując jedne formy a swobodniej traktując inne, ich twórcy rozróżnili role poszczególnych *dramatis personae* nadając tym samym przedstawianej scenie określoną treść teologiczną.

Wpływ kompozycji P. P. Rubensa na malarstwo polskie był przede wszystkim bezpośredni. Powstało szereg obrazów namalowanych wg ryciny bolswertowskiej, wiernie odwzorowujących Wieczere Pańską Rubensa. Słowa, którymi J. Żarnecki scharakteryzował jeden z nich, ręki Franciszka Lekszyckiego dla klasztoru OO. Bernardynów na Stradomiu w Krakowie. pisząc: „Obraz Lekszyckiego jest poza kompozycją i tematem dziełem najzupełniej różnym od dzieła Rubensa. Jego forma jest na wskroś plastyczna, gdy u Rubensa przede wszystkim malarska”⁶ można odnieść do pozostałych: w katedrze lubelskiej, w kościele parafialnym w Bierutowie (1661) i w Kobyłce (na drzwiczkach tabernakulum, 2 poł. XVIII) do płótna przypisywanemu Andrzejowi Stechowi (ok. 1690).⁷

Jednocześnie znany obraz, którego zależność od kompozycji rubensowskiej nie jest zrazu czytelna, dopiero po dalszej analizie odnajdujemy w nim elementy utrwalone przez omawianą grupę rycin. Zależność ta w obrazie ze Starego Bielska (kon. XVII w.)⁸ jest zauważalna przede wszystkim w sposobie przed-

⁵ J. Knipping, *The Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, Leiden 1974, s. 192.

⁶ K. Kantak, J. Szablowski, J. Żarnecki, *Kościół i klasztor oo. Bernardynów w Krakowie*, Kraków 1938, s. 127.

⁷ Kobyłka, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, pod red. J. Łozińskiego i B. Wolff-Łozińskiej, t. 10, woj. warszawskie, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, z. 27, pow. wołomiński, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska, Warszawa 1969, s. 12; *Bierutów. Katalog zabytków...*, *Seria nowa*, t. 4, pod red. J. Pokory i M. Złata, z. 1; *Oleśnica, Bierutów i okolice*, oprac. J. Pokora i M. Złat, Warszawa 1982, s. 5; obraz przypisywany Stechowi: T. Grzybowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 150.

⁸ *Katalog Zabytków...*, t. 6, woj. katowickie, pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, z. 2, pow. bielski, oprac. E. i M. Gutowskiej, Warszawa 1967, s. 86.

stawienia Judasza. Został ukazany identycznie, nawet fałdy paliów są takie same. Również postać Jezusa zachowuje wiele cech łączących ją z typem skryształizowanym na rycinach z Gabinetu Rycin BUW. Ze względu na sposób rozbudowania kompozycji szerzej — Chrystus został ukazany frontalnie. Tak samo, pełen natchnienia wznosi oczy ku górze i błogosławi bochen chleba trzymany w drugiej ręce oraz wino w kielichu stojącym na stole. Poza tym według rycin został namalowany Apostoł, który siedzi tuż za plecami Judasza. Z rycinami łączy tę scenę lampa zaczerpnięta od Diepenbeecka. Natomiast wprost z oryginału Bolswerta znalazła się tu na pulpicie-ołtarzu z lewej strony otwarta księga, przy której ustawiono dwie płonące świece, co ma podkreślać zapewne Eucharystyczny wymiar Ostatniej Wieczery.

Wspomniany miedzioryt Diepenbeecka był drugą kompozycją, która kształtowała ikonografię Ostatniej Wieczery w Polsce. Ryciny powstałe w jej kręgu (Gabinet Rycin BUW także posiada ich zbiór) nie wykształciły, sądząc po przeprowadzonych dotychczas badaniach, podobnego zespołu form. Zależność od pierwowzoru poszczególnych kompozycji jest „naturalna”. Jej oddziaływanie na obrazy również jest ciekawe. Jako przykład może służyć obraz z kościoła parafialnego w Grodzisku Mazowieckim (1721 r.).⁹ Na pierwszy rzut oka jego kompozycja nie wydaje się zależna od tej ryciny. Wnętrze, w którym odbywa się ta wieczerza jest izbą (świetlicą) dworku szlacheckiego, a biesiadnikom służyje widoczna po lewej stronie służba. Stół jest stosunkowo duży, jak na rycinie Diepenbeecka, i podobnie jest jeszcze miejscem uczyty a nie sprawowania Pierwszej Eucharystii, na co wskazują pozostawione misy i noże. Nawet kielich nie wyróżnia się spośród nich, mimo, że obraz zawiera inskrypcję

TU PASTERZ I BARANEK PAN JEZUS Z MIŁOŚCI BÓSTWO DAJE
ZA POKARM, BEZ CHLEBOWEJ ISTNOŚCI,

która podkreśla jednocześnie charakter Eucharystyczny Wieczery Pańskiej. Także Apostołowie zostali na obrazie pogrupowani dowolnie i niezależnie od kompozycji ryciny. Jednakże dwie główne postacie — Jezusa i Judasza — są ukazane w znany nam już sposób. Gest błogosławieństwa wykonywany przez Jezusa pochodzi z miedziorytów Bolswerta i Diepenbeecka (na obu jest taki sam). Podobnie jak na tych rycinach Chry-

⁹ *Katalog Zabytków...*, t. 10, woj. warszawskie, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, z. 4, pow. grodzisko-mazowiecki, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska, Warszawa 1967, il. 52.

stus wznosi oczy ku górze, a nie wpatruje się w Judasza, jak u niektórych naśladowców Diepenbeecka. Postać Judasza została namalowana z kolei według miedziorytu Diepenbeecka: takie samo jest ustawienie rąk, z których lewa jest wyciągnięta i opiera się na stole, prawa zaś, w której trzyma sakiewkę, a którą u Diepenbeecka Judasz podpira się o bok, jest na tym obrazie spuszczonea wzdłuż tułowia. Z tej ryciny znalazły się u jego nóg pies ujadający na kota, który skrył się pod stołkiem Zdrajcy. Jednocześnie Judasz odwracając się do uczestników wieczerzy, patrzy na widza w sposób znany z kompozycji rubensowskiej.

Kompozycja Piotra Pawła Rubensa — rozpowszechniona przez Boetiusa à Bolswert — została zmodyfikowana według możliwości twórców oraz potrzeb propagowania i utwierdzenia wiary, przez grupę rytowanych ilustracji Ostatniej Wieczerzy, które wykształciły pewne formy ikonograficzne, służące z kolei malarzom. Wykrystalizowanie się tej ikonografii na omawianych rycinach jest przykładem specyficznie barokowego dążenia do intensyfikacji wyrazu poprzez utrwalenie najważniejszych elementów na nią składających się, co z pewnością ułatwiało jej odczytanie i zapamiętanie przez wiernych.¹⁰ Autorzy omówionych scen Ostatniej Wieczerzy — posługując się przedstawieniami wykonanymi przez prężny ośrodek flamandzki — chcieli podkreślić rolę Jezusa i Judasza jako głównych osób dramatu dziejącego się w Wieczerniku, którego treścią było ustanowienie sakramentu miłości oraz zdrada.

Influence of the graphics of the circle of P. P. Rubens on the iconography of Last Supper in Poland after Trident Council

Summary

The Trident Council made the artists to renew the power of communication of the holy images, especially those representing the sto-

¹⁰ „Ponadto niechaj biskupi sumiennie pouczają, iż przez historie tajemnic naszego Zbawienia, przedstawiane w obrazach i innych wyobrażeniach, ludzie zyskują wiedzę i zostają utwierdzeni w artykułach wiary, które należy zachowywać w pamięci i ustawicznie czynić przedmiotem medytacji.” — *Postanowienia Soboru Trydenckiego*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500—1600*, wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 391.

ries from the Bible. As Kenneth Clark has noticed the theological ideas for which the night picture have been found, were received by the faithful quicker and deeper. This essay presents a process and the factors which were leading to a creation of the representation in art of Christ's Last Supper.

It is a truism that any knowledge of the iconography of the XVII c. Polish painting should be started on researching the graphic works. A certain way of composing the iconography of Last Supper has been examined in a group of anonymous printings, at present in a possession of the Printing Cabinet of the Warsaw University Library. The group consists of printings cut in XIX c. of theological and prayer books that had been published during XVII and XVIII centuries. Most of them represent the Last Supper after the picture of Rubens in 1630 for Saint Romuald church in Malines, Belgium, now at the Brera Gallery in Milano. The composition of Rubens picture reflects the Last Supper painted in 1591 by Ludovico di Caroli, called Il Cigoli, whom Rubens met in Firenze during the visit in Italy in 1600—1608.

The picture of Rubens has been popularized by a print of Boetius à Bolswert. The composition of that print differs from painting only in details. All the compositions, both oil pictures and graphics, were made after print of Bolswert. The above mentioned printings are more or less exact patterns of the Rubens compositions, petrification of its certain parts, what constituted a constant set of forms, which can be traced in a few baroque pictures in Poland. This is symptomatic which parts constitutioning the iconography were of interest for the authors.

The printings do not repeat the details of the architectural background created by Rubens. In most of them the background consists of two empty niches and two Tuscan columns. The upper part of that background is covered by a curtain, larger than on Bolswert print. Characteristic detail of the composition is oil lamp represented neither by Rubens nor by Bolswert. Such a lamp can be seen on the Abraham van Diepenbeeck (1596—1675) print made in 1650 for the following edition of *Missale Romanum* by Planting editions in Antwerp. Representing the simpler background, the authors avoided the difficult art of designing the architecture and were able to focussed the spectator's attention on the main dramatis personae of the Last Supper. Those authors made Jesus and Judas the main figures of the Last Supper. The two were always represented in the same design. Even every detail of their clothing was the exact copy of the origin. The gestures of Jesus, who is praying over a loaf of bread and a chalice of wine, what stylizes the Eucharistic iconography of the Last Supper, and of Judas, who is turning back from Christ and other Apostles concentrated on the mystery, and looking straight towards the spectator, are repre-

sented with a symptomatic consequence. The figures of other Apostles the authors designed freely, without closer relation to the origin. This consequence in representing the figures of Jesus and Judas and lack of such a consequence in representing other figures, together with the sparing design of the background leads to the conclusion that the authors of those graphics, acting in the artistic atmosphere of the epoch, were to show the basic theological ideas of Last Supper.

The composition of Rubens — spreaded by the print of Boetius à Bolswert — had been modiflicated according to abilities of the local artists and according to the requirements of the ministration. The described process of vitalization by simplification is an example of a very baroque trend to intensification of the biblical imagery through recording the basic elements of which it constituted. That process facilitated the reception of the ideas. The authors of the mentioned representations in Poland — using the Flemish iconography — wanted to indicate the roles of Jesus and Judas as the main persons of the dramatic events during Last Supper, when the Eucharistic Sacrament of Love and its betrayal took place.

Tomasz Dziubecki