



Zeszyty Klementyńskie

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Wielkanoc w sztuce plastycznej religijnej i sakralnej na przestrzeni wieków

część II

Triduum Paschalne, Ostatnia Wieczerza,
Męka Pana Jezusa Chrystusa

Zeszyt 3/2021

Ustroń 2021



Ofiarom pandemii COVID-19
naszą pracę poświęcamy

Autorzy

2021.03.23

H - 124,3 mln

+ - 2,7 mln

* - 100,3 mln

H - liczba zachorowań

+ - ofiary śmiertelne

* - liczba osób, które wyzdrowiały

„Tyś jest Chrystus, Syn Boga Żywego, którego Ojciec uwielbił zmartwychwstaniem i życiem pośrodku dziejów człowieka. Oddałeś Ojca w Twojej śmierci byt każdego z nas – życie każdego człowieka, które naznaczone jest koniecznością śmierci - aby każdy mógł odzyskać w *Twoim zmartwychwstaniu* świadomość i pewność, że przez Ciebie i wraz z Tobą wkracza w nowe Życie.

Jeżeli bowiem przez śmierć, podobną do Jego śmierci, zostaliśmy z Nim złączeni w jedno, to tak samo będziemy z Nim złączeni w jedno przez podobne zmartwychwstanie (Rz 6,5). Jest nas wielu w tę Noc – czuwających przy Twoim grobie. Wszystkich nas łączy jedna wiara, jeden Chrzest, jeden Bóg i Ojciec Pana naszego Jezusa Chrystusa (por. Ef 4,5-6). Łączy nas nadzieja zmartwychwstania, która płynie z jedności Życia, w jakim pragniemy trwać z Jezusem Chrystusem”

Św. Jan Paweł II, Homilia podczas wigilii wielkanocnej,
5 kwietnia 1980 roku, pkt 2-3

Zeszyty Klementyńskie

Elżbieta Georg, Andrzej Georg

**Wielkanoc
w sztuce plastycznej
religijnej i sakralnej
na przestrzeni wieków**

część 2

**Triduum Paschalne
Ostatnia Wieczerza.
Męka Pana Jezusa Chrystusa.**

Zeszyt 3/2021

Ustroń 2021

© Copyright by Elżbieta Georg, Andrzej Georg
Ustroń 2021

Opracowanie:
Elżbieta Georg, Andrzej Georg

Fotografie
Andrzej Georg

Projekt graficzny
Kazimierz Heczko

Wydanie i skład komputerowy
Kazimierz Heczko & Agnes Nagy – Galeria „Na Gojach” w Ustroniu



WYDAWNICTWO
GALERIA
•Na Gojach•
K. Heczko s.c.
43-450 USTRON
ul. Błazczyka 19
tel. 509 227 660
galeria@heccko.pl
www.heccko.pl

Jezus dokładnie instruuje uczniów, gdzie mają przygotować wieczerzę. Scena ta przypomina scenę przed wjazdem do Jerozolimy, gdy uczniowie Jezusa poszukiwali osiołka. Jezus wie, co się stanie za chwilę, po wieczerzy, w następnych godzinach i dniach. Słowa wypowiedane w czasie posiłku też są znamienne, tak samo jak sama opowieść o tym wydarzeniu. W *Ewangelii według św. Mateusza* wyraźnie widać, że Ostatnia Wieczerza zakorzeniona jest w żydowskiej uczcie sederowej, czyli posiłku spożywanym podczas święta Paschy na pamiątkę wyprowadzenia ludu izraelskiego z niewoli. Ważny jest motyw krwi baranka, której znak na drzwiach domów izraelskich uchronił pierworodnych od śmierci podczas ostatniej plagi egipskiej (porównaj Księga Wyjścia 12,13). Jezus Chrystus jest tym, który ofiaruje swoje ciało i krew na zbawienie wszystkich ludzi. W *Ewangelii według św. Jana* nie ma słów liturgii eucharystycznej, ale scena mycia nóg uczniom ilustruje ofiarne poświęcenie samego siebie. We wszystkich ewangeljach Jezus Chrystus jest Barankiem Bożym, który gładzi grzechy świata.

OSTATNIA WIECZERZA

„W pierwszy dzień Przaśników przystąpili do Jezusa uczniowie i zapytali Go: «Gdzie chcesz, żebyśmy Ci przygotowali Paschę do spożycia?» On odrzekł: «Idźcie do miasta, do znanego nam człowieka, i powiedzcie mu: «Nauczyciel mówi: Czas mój jest bliski; u ciebie chcę urządzić Paschę z moimi uczniami». Uczniowie uczynili tak, jak im polecił Jezus, i przygotowali Paschę. Z nastaniem wieczoru zajął miejsce u stołu razem z dwunastu uczniami. (Mt 26,17-20)

„Tam przemienił się wobec nich; twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło”. (Mt 17,2).

Przemienienie Pańskie, zwane też Przemienieniem Chrystusa na górze Tabor, ma bezpośredni związek z wydarzeniami Wielkiego Tygodnia. Objawiona na chwilę Boska Chwała Chrystusa miała umocnić uczniów na czas próby, a świetliste białe szaty w momencie Przemienienia zapowiadają nadchodzącą światłość zwycięstwa Zmartwychwstania. Temat ten jest szczególnie wdzięczny dla artystów tworzących witraże, technika ta bowiem jak żadna inna musi uwzględniać światło i nim operować.



Chrystus na Górze Tabor i Ostatnia Wieczerza, Witraż w oknie Pasji na zachodniej fasadzie około 1150 roku, katedra Notre Dame, Chartres,

„Trwajcie we Mnie, a Ja w was będę trwać. Podobnie jak latorośl nie może przynosić owocu sama z siebie – jeśli nie trwa w winnym krzewie – tak samo i wy, jeżeli we Mnie trwać nie będziecie” (J 15,2).



Ostatnia Wieczerza, fresk bizantyjski, II połowa XIII wieku, Karalik Kilise, (Czarny Kościół), Goreme, Kapadocja, Turcja.

Ostatnia Wieczerza w tradycji Kościołów wschodnich jest nazywana Wieczerzą Mistyczną, bo podczas tego ostatniego posiłku Chrystusa, On przed Męką objawia najważniejsze prawdy oraz ustanawia największy sakrament – Eucharystię. Artysta z Kapadocji zamiast baranka paschalnego spożywanego w Wieczerniku, przedstawia na misie wielką rybę – symbol Chrystusa, podkreślając sakramentalny charakter uczty i nawiązując do Komunii eucharystycznej, poprzez którą wierni „trwają” w Chrystusie.

„W pierwszy dzień Przaśników, kiedy ofiarowywano Paschę, zapytali Jezusa Jego uczniowie: «Gdzie chcesz, abyśmy poszli poczynić przygotowania, żebyś mógł spożyć Paschę?» I posłał dwóch spośród swoich uczniów z tym poleceniem: «Idźcie do miasta, a spotka was człowiek, niosący dzban wody. Idźcie zanim i tam, gdzie wejdzie, powiecie gospodarzowi: «Nauczyciel pyta: gdzie jest dla mnie izba, w której mógłbym spożyć Paschę z moimi uczniami? On wskaże wam na górze salę dużą usianą i gotową. Tam przygotujecie dla nas». Uczniowie wybrali się i przyszli do miasta, gdzie znaleźli, tak jak im powiedział, i przygotowali Paschę. Z nastaniem wieczoru przyszedł tam razem z Dwunastoma. (Mk 14,12-17)



Pietro Lorenzetti, Ostatnia Wieczerza, I połowa XIV wieku,
Dolny Kościół św. Franciszka w Asyżu

Zachowany w dolnym kościele św. Franciszka w Asyżu fresk Pietro Lorenzettiego stanowi znakomity przykład średniowiecznego malarstwa ściennego.

Czas dopełnia się. Jezus gromadzi wokół siebie apostołów, którzy będą uczestniczy w Ostatniej Wieczerzy. Jest to jedno z wydarzeń ewangelicznych, które wywarły najgłębszy wpływ na kulturę Zachodu, stając się symbolem zdrady, przebaczenia i dystansu do świata.

„A gdy nadeszła pora, zajął miejsce u stołu i Apostołowie z Nim. Wtedy rzekł do nich: «Gorąco pragnąłem spożyć tę Paschę z wami, zanim będę cierpiał»” (Łk 22,14)

Chwila bliskości, chwila ostatniej ziemskiej uczyty paschalnej Chrystusa przejmująco przedstawiona przez Giotto, zawiera w sobie ciszę kontemplacji. Jest to cisza przez próbą Jezusa i próbami uczniów. Św. Piotr niedługo zaprze się Mistrza i powróci do Niego przez oczyszczający płacz, Jan zastygnie pod krzyżem i przyjmie Matkę Boga jako swoją Matkę, Judasz zdradzi na zawsze. Ale Chrystus pragnie być z nimi wszystkimi.

Fresk *Ostania Wieczerza*, Giotto, to namalowane malowidło w ok. 1305 roku dla Kaplicy Scrovegnich w Padwie. Jeden z 40 fresków namalowanych przez Giotto w Kaplicy Scrovegnich należący do cyklu przedstawiających życie Joachima i Anny, rodziców Marii oraz życie Chrystusa. Opis *Ostatniej Wieczerzy* znajduje się we wszystkich czterech ewangeliach. Giotto, tak jak w większości fresków z Kaplicy Scrovegnich posiłkował się Ewangelią św. Jana.

„Jeden z uczniów Jego – ten, którego Jezus miłował – spoczywał na Jego piersi. Jemu to dał znak Szymon Piotr i rzekł do niego: «Kto to jest? O kim mówisz?» Ten oparł się zaraz na piersi Jezusa i rzekł do Niego: «Panie, kto to jest?» Jezus odparł: «To ten, dla którego umaczam kawałek (chleba), i podam mu». Umoczywszy więc kawałek (chleba), wziął i podał Judaszowi, synowi Szymona Iskarioty”. (J 13,23-26)



Giotto di Bondone (ok. 1266 r. -1337 r.), *Ostatnia Wieczerza*, 1303/1305 rok, fresk, 185 x 200 cm, Kaplica Scrovegnich w Padwie, (Capella degli Scrovegni, Padova).

Artysta bardzo wiernie odtworzył opisaną scenę, Apostołowie siedzą wokół stołu, u którego szczytu siedzą Jezus i Piotr Apostoł. Do piersi Jezusa przytula się ukochany jego uczeń Jan. Na słowa zapowiedzi zdrady, wśród uczujących pojawia się zaniepokojenie. Apostołowie spoglądają na siebie. Jezus prawą ręką sięga po kawałek chleba i podaje Judaszowi siedzącemu po lewej stronie, w tradycyjnej żółtej szacie.

Wszyscy apostołowie zostali przedstawieni w różnokolorowych szatach o różnych wzorach. Komnata w której odbywa się wieczerza, została, została powtórnie przedstawiona we fresku *Chrystus umywa nogi apostołom*.



Giotto di Bondone (ok. 1266-1337 r.), *Ostatnia Wieczerza*, fragment fresku, 1303/1305 r., Kaplica Scrovegnich w Padwie, (Capella degli Scrovegni, Padova).

„Jak nadszedł dzień Przaśników, w którym należało ofiarować Paschę, Jezus posłał Piotra i Jana z poleceniem: «Idźcie i przygotujcie nam Paschę, byśmy mogli ją spożyć». Oni Go zapytali: «Gdzie chcesz, abyśmy ją przygotowali?» Odpowiedział im: «Oto gdy wejdziecie do miasta, spotka się z wami człowiek niosący dzban wody, Idźcie za nim do domu, do którego wejdzie, i powiecie gospodarzowi: Nauczyciel pyta cię: Gdzie jest izba, w której mógłbym spożyć Paschę z moimi uczniami? On wskaże wam salę dużą usianą, tam przygotujecie». Oni poszli, znaleźli tak, jak im powiedział, i przygotowali Paschę. A gdy nadeszła pora, zajął miejsce u stołu i Apostołowie z Nim». (Łk 22,7-14)

Giotto będący pod wpływami bizantyjskiej „manieri greckiej” łączył je z nowymi zmianami, ekspresją postaci wyrażającą się w ich gestach. *Ostatnia Wieczerza* była częścią ołtarzyka wykonanego po jego sławnych freskach w Arena Capella w Padwie.



Giotto di Bondone, *Ostatnia Wieczerza*, fragment, ok. 1306 roku, panel, 42,5 x 43 cm, Stara Pinakoteka w Monachium, (Alte Pinakothek, Monachium).



Giotto di Bondone (Colle di Vespignano ok. 1267 r. – Forencja 1337 r.),
Ostatnia Wieczera, ok. 1306 roku, panel, 42,5 x 43 cm,
Stara Pinakoteka w Monachim, (Alte Pinakothek, Monachium).

„Było to przed Świętem Paschy. Jezus wiedząc, że nadeszła Jego godzina przejścia z tego świata do Ojca, umiłowawszy swoich na świecie, do końca ich umiłował”. (J 13,1)

CHRYSTUS MYJĄCY NOGI APOSTOŁOM

„Było to przed Świętem Paschy. Jezus wiedząc, że nadeszła Jego godzina przejścia z tego świata do Ojca, umiłowawszy swoich na świecie, do końca ich umiłował. W czasie wieczery, gdy diabeł już nakłonił serce Judasza Iskarioty syna Szymona, aby Go wydać, wiedząc, że Ojciec dał Mu wszystko w ręce oraz że od Boga wyszedł i do Boga idzie, wstał od wieczerzy i złożył szaty. A wzięwszy prześcieradło nim się przepasał. Potem nalał wody do miednicy. I zaczął umywać uczniom nogi i ocierać prześcieradłem, którym był przepasany. Podszedł więc do Szymona Piotra, a on rzekł do Niego: «Panie, Ty chcesz mi umyć nogi?» Jezus mu odpowiedział: «Tego, co Ja czynię, ty teraz nie rozumiesz, ale później będziesz to wiedział». Rzekł do Niego Piotr: «Nie, nigdy mi nie będziesz nóg umywał». Odpowiedział mu Jezus: «Jeśli cię nie umyję, nie będziesz miał udziału ze mną». Rzekł do Niego Piotr: «Panie, nie tylko nogi moje, ale i ręce, i głowę!» Powiedział do niego Jezus: «Wykąpany potrzebuje tylko nogi sobie umyć, bo cały jest czysty. I wy jesteście czysti, ale nie wszyscy». Wiedział bowiem, kto Go wyda, dlatego powiedział: «Nie wszyscy jesteście czysti».

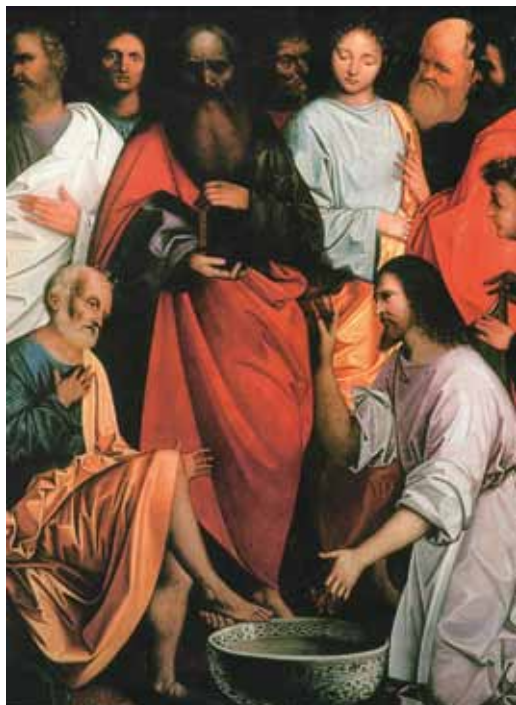
„Wiedząc, że Ojciec oddał Mu wszystko w ręce oraz że od Boga wyszedł i do Boga idzie, wstał od wieczerzy i złożył szaty. I zaczął obmywać uczniom nogi i ocierać prześcieradłem, którym był przepasany”. (J 13,3,5)



Chrystus umywa nogi Apostołom, Mozaika bizantyjska, około 1045/1055 roku, wyspa Chios, kościół w klasztorze Nea Moni, Grecja

Mocno zniszczona mozaika słynnego klasztoru na wyspie Chios ilustruje moment umycia nóg Apostołom, przekazując chrześcijańską wizję istoty królowania – władzy jako służby. Jezus, gotowy zasiąść na „tronie krzyża”, umywa nogi uczniom – wszystkim, nie wyłączając Judasza.

„A kiedy im umył nogi, przywdział szaty i znów zajął miejsce przy stole, rzekł do nich: «Czy rozumiecie, co wam uczyniłem?» Wy Mnie nazywacie «Nauczycielem i Panem» i dobrze mówicie, bo nim jestem. Jeżeli więc Ja, Pan i Nauczyciel, umyłem wam nogi, to i wyście powinni sobie nawzajem umywać nogi. Dałem wam bowiem przykład, abyście i wy tak czynili, jak Ja wam uczyniłem. Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: «Sługa nie jest większy od swego pana ani wysłannik od tego, który go posłał. Wiedząc to będziecie błogostawieni, gdy według tego będziecie postępować. Nie mówię o was wszystkich. Ja wiem, których wybrałem; lecz potrzeba, aby się wypełniło Pismo: Kto ze Mną spożywa chleb, ten podniósł na Mnie swoją piętę. Już teraz, zanim się to stanie, mówię wam, abyście, gdy się stanie, uwierzyli, że JA JESTEM. Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Kto przyjmuje tego, którego Ja pošlę, Mnie przyjmuje. A kto Mnie przyjmuje, przyjmuje Tego, który Mnie posłał».”
(J 13,1-20)



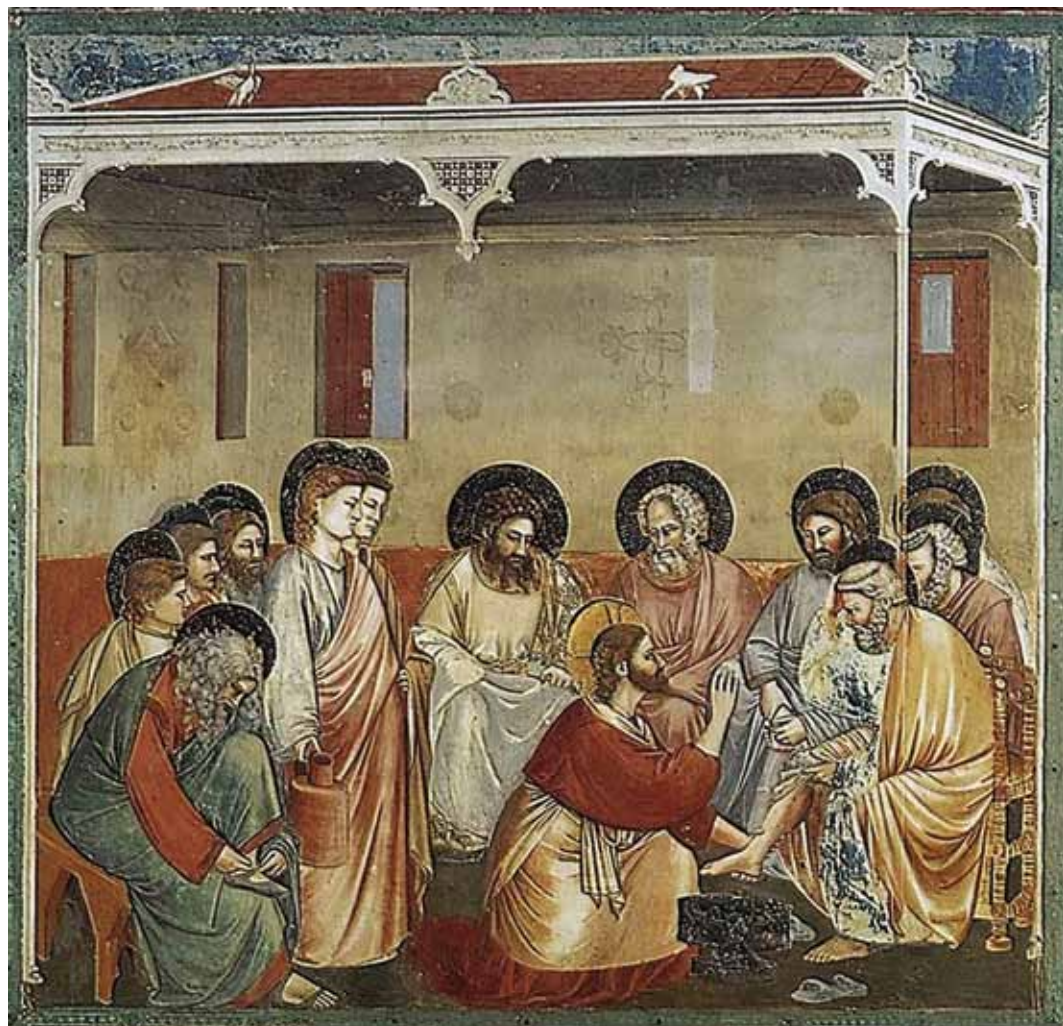
Giovanni Agostino da Lodi, *Umywanie nóg, (Mycie stóp)*, stolik, 132 x 111 cm, Aktywny od 1490 r., udokumentowany do 1520 roku Apostołom. Galleria dell'Accademia, Wenecja.



Mistrz Księgi Domowej,
Chrystus myjący nogi Apostołom, 1475 r.

Fresk, jeden z 40. fresków namalowanych przez Giotto w Kaplicy Scrovegnich. Autor przedstawia motyw obmycia stóp Apostołów przez Jezusa opisany w Nowym Testamencie w Ewangelii św. Jana.

„A wzięwszy prześcieradło nim się przepasał. Potem nalał wody do miednicy. I zaczął umywać uczniom nogi i ocierać prześcieradłem, którym był przepasany. Podszedł więc do Szymona Piotra, a on rzekł do Niego: «Panie, Ty chcesz mi umyć nogi?» Jezus mu odpowiedział: «Tego, co Ja czynię, ty teraz nie rozumiesz, ale później będziesz to wiedział». Rzekł do Niego Piotr: «Nie, nigdy mi nie będziesz nóg umywał». Odpowiedział mu Jezus: «Jeśli cię nie umyję, nie będziesz miał udziału ze mną».”. (J 13, 4-8)



Giotto di Bondone, *Chrystus umywa nogi Apostołom*, ok. 1303-1305 r., fresk, 185 x 200 cm, Kaplica Scrovegnich, Padwa (Capella degli Scrovegni Padova)

Scena rozpoczyna się w tym samym pomieszczeniu co poprzednia scena przedstawiona na fresku zatytułowanym *Ostatnia Wieczerza*. Apostołowie tworzą krąg, w środku którego w centrum klęczy Jezus. Zbawiciel postugę zaczyna od św. Piotra, w stronę którego wyciąga rękę, błogosławiąc go. Między nimi nawiązuje się dialog, w którym Jezus nakazuje niesienie postugi innym.

Za Chrystusem stoi św. Jan trzymający w ręce pojemnik z wodą. Dalej kolejny apostoł zdejmuje obuwie i przygotowuje się do ceremonii oczyszczenia. Giotto każdej z postaci nadał indywidualny wyraz, każdy ma inną fryzurę, uczesanie i kształt brody.

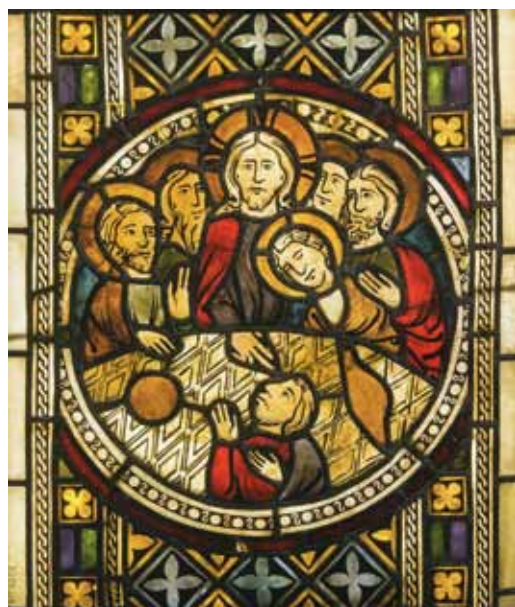
OSTATNIA WIECZERZA c.d.

„To powiedziawszy Jezus doznał wielkiego wzruszenia i tak oświadczył: «Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam: Jeden z was Mnie zdradzi». Spoglądali uczniowie jeden na drugiego niepewni, o kim mówi. Jeden z uczniów Jego – ten, którego Jezus miłował – spoczywał na Jego piersi. Jemu to dał znak Szymon Piotr i rzekł do niego: «Kto to jest? O kim mówi?» Ten oparł się zaraz na piersi Jezusa i rzekł do Niego: «Panie, kto to jest?» Jezus odparł: «To ten, dla którego umaczam kawałek (chleba) i podam mu». Umoczywszy więc kawałek (chleba), wziął i podał Judaszowi, synowi Szymona Iskarioty.» (J 13,21)

Najstarsze przedstawienia ostatniej wieczerzy pojawiły się w VI wieku, wraz z rozwojem liturgii. Ukazywały Jezusa i apostołów spożywających posiłek w półleżącej pozycji, zgodnie ze starożytnym zwyczajem uczujących, leżących na łożach. W przedstawieniach tych nie wyróżnia się jeszcze żadnego z apostołów. Około XI wieku pojawiają się już kompozycje, w których apostołowie siedzą przy stole; Jezus zajmuje centralne miejsce, a Judasz siedzi po drugiej stronie – oddzielony od reszty i sięgający wraz z Jezusem do misy z chlebem.

Na toruńskim witrażu Chrystus w krzyżowym nimbie siedzi za stołem w otoczeniu uczniów. Po prawej stronie nauczyciela przedstawiono św. Jana, który kładzie głowę na jego ramieniu. Wśród apostołów widoczne jest poruszenie. Głowy uczniów skierowane są ku Jezusowi, a ich dłonie ukazane w gestach zdradzających żywienie. Po lekturze Ewangelii możemy wyobrazić sobie, że Chrystus właśnie obwieścił apostołom, iż któryś z nich Go

zdradzi. Apostołowie nie dowierzają słowom Jezusa i próbują dociec, który z nich dopuści się haniebnego czynu. Jezus wskazuje na ucznia po drugiej stronie stołu. Judasz, jako jedyny pozbawiony aureoli, spogląda na Jezusa i wyciąga dłonie w pytającym geście. Szczególnie uderzający jest tu kontrast między postawą Jana, umiłowanego ucznia, spoczywającego na sercu Mistrza, a Judaszem, odseparowanym od grupy. Obydwaj są uczniami Jezusa i obydwoj doświadczają jego miłości, przy czym o ile św. Jan w całości tę miłość przyjmuje, o tyle Judasz nie potrafi skorzystać z daru.



Ostatnia Wieczerza, około 1335 roku, kwaterna witrażowa z nieistniejącego kościoła dominikańskiego św. Mikołaja na Nowym Mieście w Toruniu
Galeria Sztuki Gotyckiej,
Ratusz Staromiejski w Toruniu.

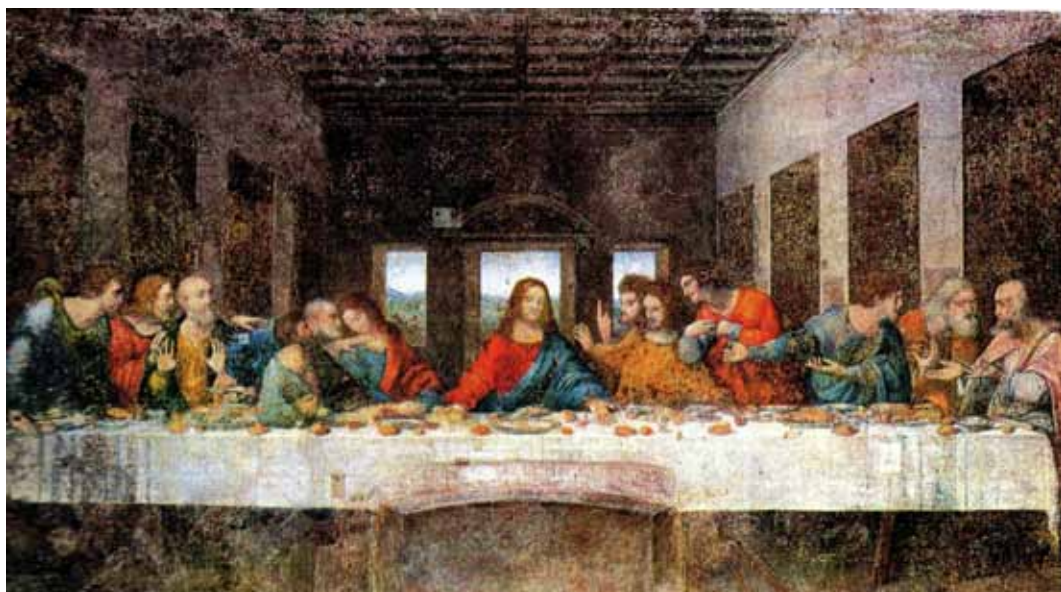
„A gdy oni jedli, Jezus wziął chleb i odmówił błogosławieństwo, połamał i dał uczniom, mówiąc: «Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje». Następnie wziął kielich i odmówił dziękczynienie, dał im, mówiąc: «Pijcie z niego wszyscy, bo to jest moja Krew Przymierza, która za wielu będzie wylana na odpuszczenie grzechów»”. (Mt 26,26-27)

Zestawienie Ostatniej Wieczery z przedstawieniem sakramentu eucharystii, który został ustanowiony podczas ostatniej ziemskiej uczy Chrystusa nie wymaga komentarzy. Od XIV wieku msza święta najczęściej była wyrażana za pomocą sceny podniesienia hostii, centralnego momentu liturgii łacińskiej.



Ostatnia Wieczerza i msza święta, Inicjał, warsztat angielski, miniatura mszału łacińskiego, około 1400-1410 r., British Library, Londyn

„Z nastaniem wieczoru zajął miejsce u stołu razem z dwunastu uczniami. A gdy jedli, rzekł: «Zaprawdę, powiadam wam: jeden z was mnie zdradzi». Bardzo tym zasmuceni zaczęli pytać jeden przez drugiego: «Czy nie ja, Panie?» On zaś odpowiedział: «Ten, który ze Mną rękę zanurza w misie, on Mnie zdradzi. Wprawdzie Syn Człowieczy odchodzi, jak o Nim jest napisane, lecz biada temu człowiekowi, przez którego Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nie narodził». Wtedy Judasz, który Go miał zdradzić, rzekł: «Czy nie ja Rabbi?» Odpowiedział mu: «Tak jest, ty»”. (Mt 26, 20-25)



Leonardo da Vinci, Ostatnia Wieczerza, około 1496 roku, Malowidło ścienne, 460 x 880 cm, Santa Maria delle Grazie, Mediolan.

Wnętrze, w którym Leonardo da Vinci umieścił scenę Ostatniej Wieczerzy jest iluzjonistycznym przedłużeniem refektarza, w którym malowidło zostało namalowane.



Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, około 1496 roku,
Malowidło ścienne, 460 x 880 cm, Santa Maria delle Grazie, Mediolan.

Chrystus siedzi w centralnej części malowidła, na tle potrójnego okna, w którym widać krajobraz, często interpretowany jako raj. Przez okno wpada oświetlające Jezusa światło, wyglądające jak naturalne światło dzienne. Zastępuje ono także aureolę, której Jezus jest pozbawiony, gdyż mistrz Leonardo da Vinci nie lubił ich malować. Dzięki takiemu rozwiązaniu widzowi wydaje się, że owo światło bije od samego Jezusa i jest swego rodzaju naturalnym nimbem otaczającym postać Zbawiciela. Całą scenę oświetla również naturalne światło wpadające do klasztornej jadalni przez usytuowane z lewej strony pomieszczenia prawdziwe okno, co dodatkowo wzmacnia odbiór malowidła.

Leonardo przyjął w swym malowidle kompozycję centralną, symetryczną. Chrystus otoczony jest Apostołami – po obu jego stronach siedzi po sześciu mężczyzn, przedstawionych w trzyosobowych grupkach. Gesty i głowy uczniów skierowane są w stronę centralnej części całej sceny, to jest postaci Jezusa. Na nim też skupia się uwaga widza, mimo że sprawia on wrażenie bardzo spokojnego, a otaczają go przecież dynamiczne, żywo gestykulujące sylwetki Apostołów.

Postać Jezusa ma kształt trójkąta równobocznego. Siedzi on na tle okna zakończono- go łukowato zakończonym frontonem, to jest niewielkim szczytem umieszczonym najczęściej nad portykiem lub nad drzwiami lub oknami jako element ornamentalny. Trójkąt i koło – dwie idealne figury geometryczne symbolizują tu niebiańską doskonałość. Chrystus zostaje więc ukazany jako ucieleśnienie nieba i ziemi. Jednocześnie figury te odwołują się do renesansowego neoplatonizmu, łączącego aspekty greckiej filozofii z teologią chrześcijańską. Geometria, uważana przez starożytnych Greków za wyraz niebiańskiej doskonałości, została więc w Ostatniej Wieczery wykorzystana do podkreślenia boskości Chrystusa i zapowiedzenia nadchodzącego wraz z nim królestwa niebieskiego.

Leonardo da Vinci połączył więc w swym dziele elementy symboliki chrześcijańskiej i filozofii klasycznej.



Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczera*, szkic głowy Apostoła Filipa.



Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczera*, szkic głowy Apostoła Filipa. około 1496 r.

Olbrzymie wrażenie robi też mistrzowskie zastosowanie perspektywy w malowidle Leonarda da Vinci.

Gdyby poprowadzić linie łączące głowy apostołów oraz osiem arrasów (po cztery na każdej ścianie) zdobiących ściany wieczernika, a także linie przedłużające 5 belek podpierających strop, zbiegłyby się one w centralnej postaci obrazu – w osobie Jezusa. Jeśli wierzyć zachowanym przekazom, by ułatwić sobie przeprowadzenie linii, Leonardo da Vinci postąpił się gwoździem wbitym w ścianę oraz pociągniętymi od niego sznurkami. Dzięki temu widz może poczuć się, jakby był naocznym świadkiem przestawionych na malowidle wydarzeń

Warto zwrócić uwagę na perfekcjonizm artysty w oddawaniu detali. Wprawdzie Leonardo da Vinci, w przeciwieństwie do innych twórców podejmujących temat

ostatniej wieczerzy, postawił na uproszczenia kompozycji, przedstawianej architektury oraz rezygnację ze zbędnych szczegółów. Jednocześnie jednak elementy, które pojawiają się na jego malowidle, są niesamowicie dopracowane. Dotyczy to nawet najmniejszych, wydawałoby się – nieistotnych – przedmiotów, jak jedzenie, naczynia czy ornament na obrusie.

Wszystkie te elementy składają się na świetność i piękno Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci, świadcząc jednocześnie o geniuszu autora. To z ich powodu malowidło, będące najczęściej reprodukowanym obrazem religijnym wszech czasów, przyciąga od lat ogromne rzesze turystów, którzy chcą choć przez chwilę popatrzeć na to, co wyszło spod pędzla mistrza renesansu.

Mozaika ołtarzowa *Ostania Wieczerza*, według malowidła Leonardo da Vinci, została zamówiona przez Napoleona, a odkupiona przez cesarza austriackiego Franciszka II, z przeznaczeniem dla Zamku Belvedere. Cesarz Ferdynand w połowie XIX wieku przekazał ją (mozaikę) do kościoła Minorytów.



Ołtarz główny w kościele Minorytów we Wiedniu, (Minoritenkirche, Wien).
Fot. Wiktor Żyszkowski



Ostania wieczerza, w Kościele Minorytów we Wiedniu (Minoritenkirche, Wien).
Fot. Wiktor Żyszkowski



Ostatnia wieczerza, w Kościele Minorytów
we Wiedniu (Minoritenkirche, Wien).
Fot. Wiktor Żyszkowski



Ostatnia wieczerza,
w Kościele Minorytów
we Wiedniu
(Minoritenkirche, Wien).
Fot. Wiktor Żyszkowski

„A gdy zajęli miejsca i jedli, Jezus rzekł: «Zaprawdę, powiadam wam: jeden z was Mnie zdradzie, ten, który je ze Mną». Zaczęli się smuć i pytać jeden po drugim: «Czyżbym ja?» On im rzekł: «Jeden z Dwunastu, ten, który ze Mną rękę zanurza w misie. Wprawdzie Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nie narodził»”. (Mk 14,18-21)

W konfrontacji z freskiem Leonarda da Vinci obraz Gaudenzia, łączący wzory rzymskie z tendencjami malarstwa lat czterdziestych, odznacza się przepychem charakterystycznym dla nowego stylu. Powyżej sceny, ożywionej energicznymi gestami postaci, widać przez okno fragment miasta z dominującą centralnie umieszczoną masywną świątynią.

Gaudenzio Ferrari, *Ostatnia Wieczerza*, 1543 r., Kościół Santa Maria della Passione, Mediolan.



Ostatnia Wieczerza, polichromia ściany południowej, 1678 rok, Kościół św. Leonarda, Lipnica Murowana, woj małopolskie.

„A gdy oni jedli, Jezus wziął chleb i odmówiwszy błogosławieństwo połamał i dał uczniom mówiąc: «Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje...»”. (Mt 26,26)

Nakrycie stołu wieczerzego w plastycznych wizjach ostatniej wieczerzy stanowiło jeden z elementów symbolicznych, za którego pomocą artyści oddawali niematerialny wymiar sceny. Apostołowie są ukazani w trakcie spożywania posiłku, jednak ilość pokarmu jest zdumiewająco mała, jak na liczbę osób. Na stole początkowo pojawia się jedna bądź dwie ryby (rozumiane jako pokarm uświęcony żydowską tradycją koszerności, jak również symboliczne odniesienie do idei chrześcijańskich), chleb bądź innego rodzaju pieczywo, którym dzielą się zebrani, nieco później zaś ofiarny baranek paschalny – zapowiedź ofiary Chrystusa.

Fresk z ostatnią wieczerzą zajmuje całą południową ścianę kościoła. Jezus siedzi wraz z apostołami przy prostokątnym stole. Mając do zagospodarowania rozległą przestrzeń ściany, artysta maksymalnie rozbudował scenę i wszystkich uczniów usadził wzdłuż jednej krawędzi stołu. Chrystus zajmuje miejsce pośrodku, jego dłonie są wzniesione w geście błogosławieństwa. Po prawej stronie ukazano św. Jana składającego głowę na jego piersi, po drugiej stronie stołu widzimy Judasza. Stół wieczerzy jest zastawiony nakryciami dla każdego z apostołów. Przed Chrystusem leży owalny talerz, na którym pierwotnie widniał zapewne chleb lub baranek, po lewej stronie stoi półmisek z jakimś pokarmem. Apostołowie czekają na posiłek – niektórzy z nich trzymają w dłoniach drewniane łyżki. Jediną osobą bez własnego nakrycia jest Judasz. Mimo że tekst ewangeliczny wyraźnie zaznacza, że także Judasz miał udział w Wieczerzy Pańskiej, artysta zdecydował się na zaakcentowanie jego zdrady i uczynił to w dość niekonwencjonalny sposób.

„Ten kielich to Nowe Przymierze we Krwi mojej, która za was będzie wylana”.
(Łk 22,20)

Kielich, który Bóg podaje ludziom, aby z niego pili, ma głęboką symbolikę. Określenie „kielich” lub „puchar” w Biblii oznaczało część wina przydzieloną do posiłku



*Ostatnia Wieczerza, I połowa XVIII wieku,
Kościół pod wezwaniem
Bożego Ciała w Poznaniu.*

każdemu spożywającemu stąd kielich utożsamiany był z tym, co jest przeznaczone każdemu człowiekowi. Zawierając wino przeistoczone w krew Chrystusa, wskazywał na mające nadejść cierpienie i śmierć Jezusa, a podany uczniom, stawał się znakiem współuczestnictwa w Jego ofierze składanej ze wszystkich ludzi.

Zamiast skromnego Wieczernika otwiera się przed nami wnętrze świątyni; wskazują je nam aniołowie odślaniający kotarę, która oddziela bohaterów sceny od reszty otoczenia. Chrystus wraz z apostołami siedzi przy prostokątnym stole nakrytym białym obrusem, przed nim stoi kielich. Zbawiciel spogląda ku niebu, wyciąga nad kielich lewą dłoń, prawa zaś wznosi w geście błogosławieństwa. Stół staje się ołtarzem, na którym dokonuje się przeistoczenie wina w Krew Chrystusa. Chrystus ukazany jako kapłan sprawuje pierwszą w historii mszę świętą. We mszy uczestniczą poruszeni apostołowie, wśród których jest także Judasz z sakiewką w ręku, ukazany po prawej stronie, na krańcu stołu, odwracający się do widza i patrzący mu w oczy. Apostoł siedzący na przeciwległym krańcu stołu wskazuje na niego i pytająco spogląda na pozostałych, jakby chcąc się upewnić, czy to ten zdradzi dziś Jezusa.

Obraz jest nie tyle biblijną sceną ostatniej wieczerzy, ile sceną ustanowienia Eucharystii. Artysta podejmuje tu kwestie fundamentalne, doktrynalne, odnoszące się do istoty eucharystycznej liturgii Kościoła katolickiego, kwestionowanej w XVI wieku przez zwolenników Reformacji.

„A gdy zajęli miejsca i jedli, Jezus rzekł: «Zaprawdę, powiadam wam: jeden z was Mnie zdradzi, ten, który je ze Mną». Zaczęli się smucić i pytać jeden po drugim: «Czyżbym ja?» On im rzekł: «Jeden z Dwunastu, ten, który ze Mną rękę zanurza w misie. Wprawdzie Syn Człowieczy będzie wydany. Byłoby lepiej dla tego człowieka, gdyby się nie narodził»».



Ostatnia Wieczerza, witraż, Katedra św. Mikołaja w Bielsku-Białej.

„Lecz oto ręka mojego zdrajcy jest ze Mną na stole. Wprawdzie Syn Człowieczy odchodzi według tego, jak jest postanowione, lecz biada temu człowiekowi, przez którego będzie wydany». A oni zaczęli wypytывать jeden drugiego, kto by mógł spośród nich to uczynić. (Łk 22,21-23)

Obraz ołtarzowy Ostatnia wieczerza namalowany przez malarza ze Słowacji Stetka w 1833 roku. Obraz ten jest jednym z najpiękniejszych obrazów pasyjnych na Śląsku Cieszyńskim. Można go porównywać z największymi dziełami sztuki pasyjnej znanych malarzy.

Ostatnia Wieczerza, obraz ołtarzowy, w Kościele Ewangelicko-Ausgburskim Apostoła Jakuba Starszego w Ustroniu



Ostatnia Wieczerza, malowidło, nad ołtarzem, replika dzieła Leonarda da Vinci, w ołtarzu w kaplicy św. Brata Alberta w kościele parafialnym pod wezwaniem Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata.

„To powiedziawszy Jezus doznał głębokiego wzruszenia i tak oświadczył: «Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeden z was Mnie zdradzi». Spoglądali uczniowie jeden na drugiego niepewni, o kim mówi. Jeden z uczniów Jego – ten, którego Jezus miłował – spoczywał na Jego piersi. Jemu to dał znak Szymon Piotr i rzekł do niego: «Kto to jest? O kim mówi». Ten oparł się zaraz na piersi Jezusa i rzekł do Niego: «Panie, kto to jest?» Jezus odparł «To ten, dla którego umaczam kawałek chleba, i podam mu». Umoczywszy więc kawałek chleba, wziął i podał Judaszowi synowi Szymona Iskarioty. A po spożyciu kawałka chleba wszedł w niego szatan. Jezus zaś rzekł do niego: «Co chcesz czynić, czyń prędzej!» Nikt jednak z biesiadników nie rozumiał, dlaczego mu to powiedział. Ponieważ Judasz miał pieczę nad trzosem, niektórzy sądzili, że Jezus powiedział do niego: «Zakup, czego nam potrzeba na święto», albo żeby dał coś ubogim. A on po spożyciu kawałka chleba zaraz wyszedł. A była noc”. (J 13,21-30)



Antoni Cygan, Ostatnia Wieczerza.



Ostatnia Wieczerza, ikona, kościół parafialny pod wezwaniem Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.

JUDASZ

„Wtedy jeden z Dwunastu, imieniem Judasz Iskariota, udał się do arcykapłanów i rzekł: «Co chcecie mi dać, a ja wam Go wydam». A oni wyznaczyli mu trzydzieści srebrników. Odtąd szukał sposobności, żeby Go wydać”. (Mt 26,14-16)

Judasz był jednym z dwunastu najbliższych uczniów Chrystusa, powołanych przez Niego osobiście, pełnoprawnym apostołem, który tak jak pozostali działał w imię Jezusa – posiadał moc uzdrawiania i wypędzania z ludzi złych duchów i dostąpił przywileju spożywania Ciała Bożego. Judaszowi powierzono opiekę nad pieniędzmi, co dobitnie świadczy o tym, że darzono go zaufaniem. Za moment, w którym Judasz powziął myśl o wydaniu Jezusa, Mateusz i Marek przyjęli namaszczenie Jezusa w Betanii, kiedy kobieta, ku oburzeniu uczniów wylała na głowę ich nauczyciela flakonik olejku nardowego (Mt 26,14; Mk 14,10). Zaraz po tym wydarzeniu obaj ewangelści mówią o udaniu się Judasza do kapłanów. Mateusz jako jedyny wymienia cenę zdrady – trzydzieści srebrników, czyli tyle, ile według ówczesnego prawodawstwa kosztował niewolnik.



Antoni Cygan, *Judasz*, 2012 rok, 110 x 90 cm, własność prywatna.

Motyw wręczenia Judaszowi zapłaty stanowi główny temat obrazu Antoniego Cygana. Znajdujemy się we wnętrzu z arkadowym portykiem, otwierającym się na świetlistą przestrzeń, i stajemy się świadkami transakcji. Judasz – nagi, wychudzony mężczyzna okryty tylko płaszczem zsuwającym się z ramion – przyjmuje zapłatę z rąk kobiety w czerni. Trudno stwierdzić, kim jest tajemnicza kobieca postać, której próżno szukać w tradycyjnej, siłą rzeczy zmaskulizowanej ikonografii zdrady Judasza. Kobieta przechyla naczynie wypełnione srebrnikami i pomaga Judaszowi je przesypać. Judasz nie widzi niczego poza nimi. Wpatruje się w pieniądze i na nich skupia całą uwagę. Za jego plecami pojawiają się dziwne, nierealne postacie o ludzkich kształtach – arcykapłani, czy szatani, nieodstępujący Judasza i pilnujący, by dopełnił dzieła.

MODLITWA W OGRÓJCU

Po Ostatniej Wieczerzy Jezus z uczniami udaje się na Górę Oliwną. Po drodze zapowiada ich zwątpienie i rozproszenie, zgodnie ze słowem prorockim: „Uderz Pasterza, aby się rozproszyły owce” (Księga Zachariasza 13,7). Zapowiada też jednak swe zmartwychwstanie i ukazanie się uczniom. Gdy przyszli do ogrodu zwanego Getsemani, Jezus bierze ze sobą Piotra, Jakuba i Jana i oddala się na modlitwę. Scena modlitwy w Ogrójcu jest jedną z najbardziej dramatycznych w całej historii o Jezusie Chrystusie. Syn Boży ukazuje w pełni swe człowieczeństwo. Ogarnia go smutek i wielki strach przed męczeńską śmiercią. Prosi Ojca o oddalenie cierpienia, ale jednocześnie chce, by Jego wola wobec niego i wobec świata się spełniła. Samotność w obliczu śmierci pogłębia brak czujności trzech obecnych tam uczniów, którzy po prostu pozasypiali, zamiast trwać w modlitwie. Judasz, tak jak było zaplanowane, przychodzi ze zgrają ludzi i pocałunkiem wskazuje im Jezusa, który siłą zostaje pojmany i uwięziony, jakby był groźnym przestępcą. Wszyscy uczniowie go opuścili i uciekli. W Ewangelii według św. Marka w scenie pojmania Jezusa czytamy o młodzieńcu ubranym w prześcieradło, który szedł za uwięzionym Jezusem. Gdy chcieli go złapać, zostawił w ich rękach prześcieradło i uciekł nago. Czy sam ewangelista Marek umieścił siebie w historii pasyjnej?

„Potem wyszedł i udał się, według zwyczaju na Górę Oliwną; towarzyszyli Mu także uczniowie. Gdy przyszedł na miejsce, rzekł do nich: «Módlcie się, abyście nie ulegli pokusie»” (Łk 22,39-40)

Pokusa istnieje dopóki istnieje wolność. Nie chcąc rezygnować ze skarbu wolności, trzeba uzbroić się w tarczę modlitewnego czuwania. Duccio umieszcza w centrum obrazu Chrystusa, proszącego uczniów o wspólne czuwanie – sen jednak ogrania Apostołów i tylko modlitwa Chrystusa stale wznosi się do Boga.



Duccio di Buoninsegna (ok. 1255-1315), *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym*, około 1308-1311 r.), fragment rewersu ołtarza ze scenami pasyjnymi, tempera i złoto na desce, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena.

„I mówił: «Abba, Ojczy, dla Ciebie, wszystko jest możliwe, zabierz ten kielich od Mnie. Lecz nie to, co Ja chcę, ale to, co Ty (niech się stanie)»”. (Mk14,36)

Prosząc uczniów o wspólne czuwanie, Chrystus jest jednocześnie świadom, że poza samą męką będzie musiał doświadczyć osamotnienia, którego zapowiedzią jest niezdolność uczniów do wytrwania na modlitwie.



Fra Angelico, (właściwie: Fra Giovanni da Fiesole, 1387-1455 r.), *Chrystus na Górze Oliwnej*, między 1437 a 1445 r., fresk w dormitorium, Kościół San Marco, Florencja.

Pewnego wrześniowego poranka 1464 roku czwórka przyjaciół wybrała się na wycieczkę nad jezioro Garda. Zachęciły ich do tego nie tylko niezwykły urok okolicy i piękna pogoda, ale też liczne antyczne zabytki, posągi i inskrypcje usytuowane pośród cedrów i drzewek cytrynowych. Wycieczkę zakończyła wizyta w kościele pod wezwaniem Matki Boskiej, której czterej przyjaciele podziękowali za udany dzień. Opowieść ta jest niewątpliwie wytworem literackiej fantazji, lecz odegrała ważną rolę w dziejach sztuki, nie tylko dlatego, że ilustruje zainteresowanie jej bohaterów zabytkami starożytności, ale głównie dlatego, że jednym z czterech uczestników wycieczki był Andrea Mantegna. Aby zrozumieć, że włoski artysta był miłośnikiem starożytności, wystarczy przyrzeć się jego dziełom, takim jak *Modlitwa w Ogrójcu*, w której widnieją antyczne budowle, a postacie w obficie udrapowanych szatach są jakby wyrzeźbione w marmurze, podobne do starożytnych posągów. Jak wynika z przytoczonej opowieści, Mantegna przyjął się z literatami i humanistami, dzieląc z nimi podziw dla antyku. Temat obrazu malarz zaczerpnął z Ewangelii św. Mateusza i św. Marka; po Ostatniej Wieczery Chrystus z apostołami udają się do ogrodu Getsemani na Górze Oliwnej. Pograżonemu w modlitwie Chrystusowi ukazuje się anioł zapowiadający rychłe męczeństwo. Są to najtrudniejsze chwile w ziemskim życiu Zbawiciela, tym bardziej, że spędza je w samotności, gdyż apostołowie posnęli.



Andrea Mantegna, (1430/1431-1506), *Modlitwa w Ogrójcu*, około 1460 r., tempera na desce, 62,9 x 80 cm, National Gallery, Londyn.

W obrazie występuje szereg aluzji do przyszłego Zmartwychwstania, między innymi pelikan, któremu w starożytności przypisywano zdolność karmienia zmarłych dzieci własną krwią i przywracania ich w ten sposób do życia, czy uschnięte drzewo po prawej stronie kompozycji, z gałązką pokrytą liśćmi

Na prezentowanym obrazie widzimy przykład wyszukanego i podniosłego języka Mantegna. Andrea Mantegna, gdy przebywał w Ferrarze, miał wpływ na młodych artystów, między innymi na młodego Turę, który częściowo przejął jego wyszukany styl.

Andrea Mantegna,
(1430/1431-1506),
Modlitwa w Ogrójcu,
fragment,
około 1460 r., tempera
na desce, 62,9 x 80 cm,
National Gallery, Londyn.



W namalowanej scenie Mantegna ukazuje symbole Męki Chrystusa – cierniową koronę, kielich, krzyż, słupek i włócznię – trzymane przez aniołów.

Inne elementy kompozycji takie jak niebo zasnuwane ciemnymi chmurami oraz sęp siedzący na suchej gałęzi podkreślają dramatyzm wydarzenia.

Z kolei pelikany i młode pędy roślin na pierwszym planie są oznakami nadziei.

Andrea Mantegna, (1430/1431-1506),
Modlitwa w Ogrójcu,
fragment,
około 1460 r., tempera
na desce, 62,9 x 80 cm,
National Gallery, Londyn.



„Potem wyszedł i udał się, według zwyczaju, na Górę Oliwną; towarzyszyli Mu także uczniowie. Gdy przyszedł na miejsce, rzekł do nich: «Módlcie się, abyście nie ulegli pokusie». A sam oddalił się od nich na odległość jakby rzutu kamieniem, upadł na kolana i modlił się tymi słowami: «Ojcze, jeśli chcesz, zabierz ode mnie ten kielich! Jednak nie moja wola, lecz Twoja niech się stanie!» Wtedy ukazał Mu się anioł z nieba i umacniał Go. (Łk 22,41-43)

Pierwsze ilustracje wydarzeń rozgrywających się w Ogrójcu pojawiły się w IV wieku, ale zdecydowanie największą popularnością cieszyły się w średniowieczu, jako jedne ze scen ilustrujących cykle pasyjne na freskach czy w malarstwie ołtarzowym. Dopiero w XVI wieku temat ten zaczął funkcjonować samodzielnie.

Artysta zabiera nas do zielonego ogrodu, porośniętego gęsto drzewami i krzewami, otoczonego plecionym płotem i zamkniętego przed nieproszonymi gośćmi. Jest noc, niebo rozświetlają gwiazdy i sierp księżyc. Jezus klęczy z dłońmi skrzyżowanymi na piersiach, pokornie opuszczając głowę. Za nim wyrasta skała, na której widnieje kielich z krzyżem – symbol męczeńskiej śmierci, którą Bóg przeznaczył Jezusowi. Sugerując się modlitwą o oddalenie kielicha, artysta ukazał Chrystusa tyłem do skały, dosłownie „oddalając” od niego to, co przeznaczone. Nad Jezusem przedstawiono również anioła pocieszenia, o którym wspomina ewangelista Łukasz, umacniającego Odkupiciela w modlitwie.

Jak podają ewangelisti Mateusz i Marek, choć w ostatnich chwilach przed pojmaniem Jezusowi towarzyszą najbliżsi uczniowie: św. Piotr, św. Jakub i św. Jan, jednak nawet oni nie wytrwali w modlitwie i zasnęli. Św. Piotr, w czerwonym płaszczu, leży na boku z głową wspartą na ręce, drugą trzymając na rękojeści miecza; św. Jan, w białej szacie, opuścił głowę na ramię, św. Jakub, przedstawiony w czarnej tunice, siedzi z podkurczonymi nogami – wszyscy pogrążeni w głębokim śnie. U furty ogrodowej stoją już żołnierze, którym przewodzi Judasz w czerwonej szacie i nakryciu głowy w kolorze żółtym, symbolizującym zdradę. Judasz wychyla się zza ogrodzenia i wskazuje palcem na modlącego się Jezusa.



Mikołaj (Micklasch) Haberschrack,
Modlitwa w Ogrójcu, 1470-1480 r.,
kwatery polptyku augustiańskiego,
tempera na desce,
Muzeum Narodowe w Krakowie.

„Pogrążony w udręce jeszcze usilniej się modlił, a Jego pot był jak gęste krople krwi, sączące się na ziemię. Gdy wstał od modlitwy i przyszedł do uczniów, zastał ich śpiących ze smutku”. (Łk 22,44-45)

Jezus ukazany jest u podnóża skalistego wzniesienia, na którego szczycie stoi kielich. Zwrócony w prawo, klęczy ze złożonymi w modlitwie dłońmi i wpatruje się w kielich. Materiał obszernej szarej sukni Zbawiciela ułada się w geometryczne załamania. Jego twarz, szyja, dłonie i stopy pokryte są strugami krwi – jest to dosłowna próba oddania ewangelicznego przekazu o krwawym pocie, który wystąpił na Jezusie w godzinie oczekiwania na pojmanie. Za Chrystusem widoczni są śpiący apostołowie – na pierwszym planie św. Piotr z mieczem, dalej zaś synowie Zebedeusza. Jezus podczas modlitwy jest prawdziwie samotny i opuszczony – nawet przez wybranych uczniów, którzy nie byli w stanie wytrwać w czuwaniu. Ta samotność, ilustrowana jako odwrócenie się Chrystusa od śpiących apostołów, jest zapowiedzią opuszczenia go podczas jego męki.

Ogród, otoczony wiklinowym płotem, porastają drobne rośliny i trawa. Artysta zrezygnował z wykreowania dalszych planów, zastępując je złotym tłem, dekorowanym regularnym ornamentem.



Jan Zwany Wielkim, *Chrystus w Ogrojcu*, 1485 rok, skrzydło poliptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

Wit Stwosz (Veit Stoss) pochodził z Horb nad Neckarem w Górnej Szwabii. Nie są nam znane okoliczności kształcenia się i trasa obowiązkowej wędrówki czeladniczej młodego Wita. Po raz pierwszy wzmiankowany jest archiwalnie w 1477 roku, gdy opuszcza Norymbergię, udając się do Krakowa dla wykonania nastawy ołtarza głównego kościoła Mariackiego. Uznanie jakie znalazła sztuka Stwosza w Krakowie, spowodowało jego osiedlenie się w mieście na lat dwadzieścia. Napływ zleceń był nieprzerwany. Jedno z nich dotyczyło musiał wapiennego Ogrojca z danego cmentarza przy kościele Mariackim. Jest to fragment nagrobka względnie pozostałość kompozycji epitafijnej lub wotywniej. W dziele tym znajdujemy podstawową cechę dojrzałego stylu Stwosza – wydobywanie efektów malarskich w rzeźbie poprzez stopniowanie jej plastyczności, stosowanie efektów światłocieniowych i polichromii (zachowanej częściowo).

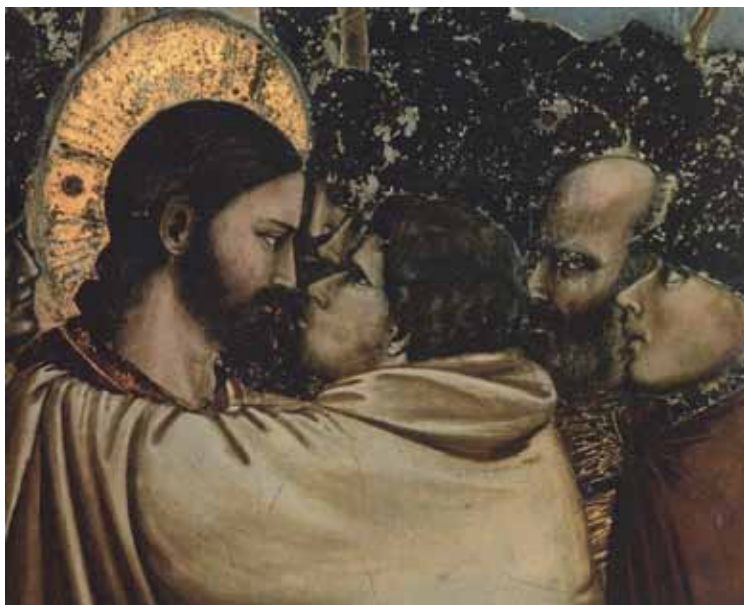


Wit Stwosz (1438/1447-1533 r.), *Chrystus w Ogrójcu*, około 1485 roku,
wapień pińczowski, ślady polichromii, 157 x 137 x 39 cm,
Muzeum Narodowe w Krakowie



Chrystus w Ogrójcu, ikona, Kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu

POCAŁUNEK JUDASZA



Pocałunek Judasza.

POJMANIE

„A Jezus, wiedząc o wszystkim, co miało na Niego przyjść wyszedł naprzeciw i rzekł do nich: «Kogo szukacie?» Odpowiedzieli Mu: «Jezusa z Nazaretu». Rzekł do nich Jezus: «JA JESTEM»». (J 18,4-5)

Nazywając siebie imieniem Boga, objawionego niegdyś Mojżeszowi, Chrystus wskazuje na głębię dramatu: Odwieczny, jedyny naprawdę Istniejący, jest zdradzony przez ucznia, schwytany jako złoczyńca, aby zostać umęczonym i umrzeć śmiercią haniebną. Miara ludzkiego grzechu wymaga odpowiedniej przeciwwagi – ostatecznego wyrzeczenia się Syna Bożego, broniącego godności i wolności człowieka. Jest rzeczą ciekawą, że Judasz posiada aureolę tak samo, jak św. Piotr.



Pojmanie, fresk bizantyjski, 2 połowa XII wieku, Karalik Kilise (Czarny Kościół), Goreme, Kapadocja, Turcja.

„A oto nadeszła godzina i Syn Człowieczy będzie wydany w ręce grzeszników. Wstańcie, chodźmy! Oto blisko jest mój zdrajca”. (Mt 26,46)

Pocałunek Judasza jest uderzający także dlatego, że zdrada Miłości dokonuje się poprzez gest miłości, który ulega całkowitemu wypaczeniu. Mimo wiedzy o prawdziwym sensie tego pocałunku Chrystus go przyjmuje i nie odrzuca byłego ucznia, dopóki ten sam nie odejdzie. Duccio ukazuje nie tylko zdradę Judasza, ale i początek ucieczki uczniów, której najjaskrawszym przykładem będzie zaparcie się wojownika pewnego siebie św. Piotra.



Duccio di Buoninsegna (ok. 1255-1319 r.), Pojmanie Chrystusa, około 1308-1311 r., fragment rewersu ołtarza ze scenami pasyjnymi, tempera i złoto na desce, Museo dell' Opera Metropolitana, Siena.

„A Jezus wiedząc o wszystkim, co miało na Niego przyjść, wyszedł naprzeciw i rzekł do nich: «Kogo szukacie?» Odpowiedzieli Mu: <<Jezusa z Nazaretu». Rzekł do nich: «Ja jestem». Również Judasz, który Go wydał, stał między nimi. Skoro więc rzekł do nich: «Ja jestem», cofnęli się i upadli na ziemię”. (J 18,4-6)

Od XVII wieku w malarstwie popularność zyskały nocne przedstawienia scen pasyjnych. Artyści mogli się w nich popisać biegłością warsztatową, której wymagało malowanie nokturnów. Pojmanie Chrystusa odbywa się w nocy. Ciemność rozprasza słabe światło księżyca wyłaniającego się zza chmur i blask latarni trzymany przez żołnierzy. Artysta przedstawił nieczęsty w sztuce motyw upadku żołnierza przed Chrystusem, który opisywany jest tylko w relacji św. Jana. Wydarzenie to teologowie tłumaczą jako cud, w którym majestat Chrystusa powala na ziemię jego prześladowców.



Pojmanie Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym, połowa XVIII wieku, olej na płótnie, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

Żołnierze, odziani w rzymskie zbroje są przerażeni. Część z nich leży powalona u stóp Jezusa, który stoi spokojnie w centrum kompozycji, rozkładając dłonie w pytającym geście. Obok niego, po prawej stronie, ukazano przestraszonego Judasza, za nim zaś żołnierza, który szarpie go za ramię i chce uderzyć. Po lewej stronie, za Jezusem, w niebieskiej szacie i jasnobrązowym płaszczu przedstawiono nadbiegającego św. Piotra, który dobywa miecza w obronie Pana. Tuż za św. Piotrem chroni się kolejny uczeń, zalekniony, trzymający dłonie złożone jak do modlitwy.

„Gdy On jeszcze mówił, oto nadszedł Judasz, jeden z Dwunastu, a za nim wielka zgraja z mieczami i kijami, od arcykapłanów i starszych ludu. Zdrajca zaś dał im taki znak: «Ten, którego pocałuję, to On, Jego pochwyćcie!». Zaraz też przystąpił do Jezusa, mówiąc: «Witaj, Rabbi!». I pocałował Go. A Jezus rzekł do niego: «Przyjacielu, po coś przyszedł?» Wtedy podeszli, rzucili się na Jezusa i pochwytili Go. A oto jeden z tych, którzy byli z Jezusem, wyciągnął rękę dobył miecza i ugodziwszy sługę najwyższego kapłana odciął mu ucho”. (Mt 26,47-51)

Motyw Judasza całującego Jezusa i wydającego go żołnierzom przybyłym do Ogrójca, punkt kulminacyjny opowieści o zdradzie apostoła, w sztuce ilustrowano już w czasach wczesnochrześcijańskich. Pocałunek, uważany za symbol jedności i bliskości, w wykonaniu Judasza stał się oznaką zdrady – profanacją tego gestu.

Rudowłosy Judasz o dość zniechęcającej fizjonomii, w żółtej szacie symbolizującej zdradę, obejmuje Jezusa i przybliża policzki do jego twarzy. Jest to już ostatnie spotkanie ucznia i nauczyciela. Postacie utrzymują kontakt wzrokowy. Jezus ze smutkiem spogląda na zdrajcę, ale nie odwzajemnia uścisku. Otacza go tłum oprawców uzbrojonych w miecze, kije i włócznie. Na szyję zarzucono mu pętlę, którą zaciska mężczyzna w krótkiej czerwonej szacie, przewodzący orszakowi. Postać we wzorzystym stroju, stojąca tyłem, wyzywając patrzy na Jezusa i szarpie jego suknię. Twarze żołnierzy są wykrzywione, szpetne – w myśl średnio-wiecznych zasad estetyki, które nakazywały przedstawiać złych ludzi jako brzydkich. Nie podejmując próby obrony, Jezus pokornie oddaje się w ręce prześladowców. Po lewej stronie widzimy św. Piotra, chcącego obronić swojego Pana i zamierzającego się z mieczem na jednego ze sług - Malchosa (J 18.10-11).



Pojmanie, Malarz Wrocławski zwany Mistrzem
lata 1486-1487 r., kwatera polipptyku
strzegomskiego, 168 x 145 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie.

ZAPARCIE SIĘ ŚW. PIOTRA



Daniel Crespino, *Zaparcie się Piotra*.

Św. Piotr, któremu Chrystus przed śmiercią powierzył kontynuowanie swego dzieła i objęcie przewodnictwa nad wspólnotą wiernych zdradził swego nauczyciela. „Nie wiem i nie rozumiem, co mówisz?”, odpowiedział apostoł służącej najwyższego kapłana, oskarżającej go o to, że jest uczniem Jezusa.

Valentin umieścił scenę w ciemnym pomieszczeniu z marmurowym stołem i paleniskiem pełnym żarzących się węgli. Czterej zbrojni, ubrani zgodnie z XVII-wieczną modą hiszpańską, grają w kości, natomiast kobieta, odziana w strój ludowy wskazuje na św. Piotra. Zaparcie się świętego malarz umiejętnie przedstawił za pomocą wymownego gestu św. Piotra, wypierającego się wszystkiego przez żołnierzem. Religijny temat został ukazany jako scena rodzajowa – gra w kości. Obraz w swej anegdotycznej warstwie jest bliski malarstwu Bartolomea Manfrediego, artysty, którego dzieła należały do głównych źródeł inspiracji sztuki Valentina.

Na krótko przed 1620 rokiem Valentin opuścił swe rodzinne miasto Coulommiers, położone we francuskiej części Brie i przeniósł się do Rzymu, w którym spędził resztę życia. W owym czasie styl malarza przeszedł ewolucję. W prezentowanym obrazie płynna materia malarska i rysunek podkreślającym główne linie draperii postaci ukazanej od tyłu na pierwszym planie są być może świadectwem bezpośrednich kontaktów Valentina z francuskim malarzem Simonem Vouetem, który od 1614 roku również przebywał w Rzymie.

Obraz do końca XVIII wieku znajdował się w drezdeńskiej kolekcji Heinricha von Bruhla, następnie był w zbiorach Ermitażu, a do moskiewskiego muzeum trafił w 1930 r.



Jean Valentin de Boulogne (1591-1623 r.), *Zaparcie się św. Piotra*, ok. 1624 roku, Muzeum im. Puszkina, Moskwa.



Jean Valentin de Boulogne (1591-1623 r.), *Zaparcie się św. Piotra*, fragmenty, ok. 1624 roku, Muzeum im. Puszkina, Moskwa.

CHRYSTUS PRZED ANNASZEM I KAJFASZEM

„Gdy to powiedział jeden ze sług obok stojących spoliczkował Jezusa, mówiąc: «Tak odpowiadasz arcykapłanowi?» Odrzekł mu Jezus: «Jeżeli źle powiedziałem, udowodnij, co było złego. A jeżeli dobrze, to dlaczego Mnie bijesz?» Następnie Annasz wysłał Go związanego do arcykapłana Kajfasza”. (J 18,22-24)



Chrystus przed Annaszem, ok. 1679-1687 roku,
polichromia w Kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Sierakowicach, woj. śląskie.

Pojmanego Chrystusa zaprowadzono najpierw do Annasza – teścia ówczesnego arcykapłana Kajfasza, który ze względów zwyczajowych zachował swój tytuł. Temat przesłuchania u Annasza nie cieszył się popularnością. Najczęściej albo ukazywano Jezusa przed arcykapłanem, łącząc w scenie wątki z przesłuchania przed obydwu kapłanami, albo przedstawiano Jezusa przed całą Wysoką Radą. Fresk w Sierakowicach prezentuje spotkanie Jezusa zarówno z Annaszem, jak i Kajfaszem – obie sceny opatrzone są inskrypcjami w języku łacińskim. Przed oblicze Annasza Jezus jest doprowadzony przez dwóch żołnierzy, trzymających końce powrozu, którym go przepasano. Jeden z nich wymierza Chrystusowi policzek, co jest dokładną ilustracją narracji tekstu Ewangelii według św. Jana. Annasz siedzi na tronie naprzeciw Jezusa, prawa dłoń podnosi w retorycznym geście i odsyła przesłuchanego do Kajfasza. Na następnym przedstawieniu Chrystus spotyka się z Kajfaszem, ukazany w szatach arcykapłana – białym płaszczu, czerwonej sukni i charakterystycznej rogatej mitrze na głowie. Arcykapłan siedzi na dwustopniowym podeście, prawą rękę wznosi ku górze, zwracając się do pojmanego.

Jezus stoi przed nim ze związanymi rękoma. W scenie trudno dostrzec emocje pojawiające się w relacjach ewangelistów, kiedy to Chrystusowi zarzucane jest bluźnierstwo. Spotkanie przypomina bardziej spokojną dysputę niż atak oskarżyciela.



Chrystus przed Kajfaszem, ok. 1679-1687 roku, polichromia w Kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Sierakowicach, woj. śląskie.

CHRYSTUS PRZED SĄDEM

„Tymczasem arcykapłani i cała Wysoka Rada szukali fałszywego świadectwa przeciw Jezusowi, aby Go zgładzić. Lecz nie znaleźli, jakkolwiek występowało wielu fałszywych świadków. W końcu stanęli dwaj i zeznali: «On powiedział: „Mogę zburzyć przybytek Boży i w ciągu trzech dni go odbudować”». Wtedy powstał najwyższy kapłan i rzekł do Niego: «Nic nie odpowiadasz na to, co oni zeznają przeciwko Tobie?» Lecz Jezus milczał. A najwyższy kapłan rzekł do Niego: «Poprzysięgam Cię na Boga żywego, powiedz nam: Czy Ty jesteś Mesjasz, Syn Boży?» Jezus mu odpowiedział: «Tak, Ja Nim jestem. Ale powiadam wam: Odtąd ujrzycie Syna Człowieczego, siedzącego po prawicy Wszechmogącego, i nadchodzącego na obłokach niebieskich». Wtedy najwyższy kapłan rozdarł swoje szaty i rzekł: «Zbluźnił. Na cóż jeszcze potrzeba świadków? Oto teraz słyszeliście bluźnierstwo. Co wam się zdaje?» Oni odpowiedzieli: «Winien jest śmierci». (Mt 26,59-66)

Proces Jezusa przebiegał dwuetapowo. Pierwszą fazą był sąd religijny przed Wielką Radą Żydowską. Jak podają Ewangelisti, najwyżsi kapłani szukali przeciw Jezusowi świadectwa pozwalającego na skazanie go na śmierć. Do przewinień karanych śmiercią zaliczano w prawie żydowskim przede wszystkim bluźnierstwo. Maurycy Gottlieb scenę sądu ukazał we wnętrzu tworzonym przez monumentalne formy architektoniczne. W centrum kompozycji przedstawiono Jezusa doprowadzonego przed Wysoką Radę przez dwóch żołnierzy. Mesjasz zwraca się w stronę kapłanów z wyciągniętą ku nim prawą ręką, lewą wskazując na siebie. Mowa Jezusa wywołuje poruszenie wśród członków rady. Kajfasz stoi z gniewnie uniesionymi rękoma, kapłan obok zamartwiał w geście zdumienia. Postacie stojące między kolumnami eksponują zwój Tory, wskazując na tekst, który być może zawiera fragment dotyczący winy Jezusa. Świadcami procesu są także przypadkowe osoby tłoczące się pod kolumnami. Na pierwszym planie, tuż przy Jezusie klęczy kobieta wpatrzona w arcykapłana i składająca dłonie do modlitwy, nieco dalej – za żołnierzami – można dostrzec poruszonego mężczyznę przytrzymywanego przez kobietę i tulącego się do siebie dziecko. Być może są to uczniowie Jezusa, być może kolejni czekający na osąd.



Maurycy Gottlieb, *Chrystus przed sądem*, 1877-1879 r., olej na płótnie, 160,5 x 282 cm, Muzeum Izraela w Jerozolimie.

Obraz nie jest dokończony. Poszczególne grupy postaci potraktowano dość szkicowo, duże partie obrazu są niedopracowane. Artysta pozostał wierny konwencji kreowania świata maksymalnie realistycznego, zaludnionego przez typy ludzkie charakterystyczne dla przedstawianych czasów i kręgów kulturowych.

JUDASZ ZWRACAJĄCY SREBRNIKI



Rembrandt van Rijn, *Judas zwracający srebrniki*, 1629 r.
olej na desce, Zbiory prywatne Zamek Mulgrave.

SAMOBÓJSTWO JUDASZA

„Rzuciwszy srebrniki ku przybytkowi, oddalił się, potem poszedł i powiesił się”. (Mt 27,5)

Samobójstwo Judasza było dramatycznym aktem zwątpienia w miłosierdzie Jezusa. Na swoje życie targnął się jeden z tych, którzy byli najbliższymi Mesjasza i najlepiej znali jego naukę, oparta na przebaczeniu i miłości bliźniego. Okoliczności śmierci Judasza – człowieka niejednokrotnie utożsamianego z diabłem, ciekawiły i były obszernie komentowane przez biblijnych egzegetów, a następnie przedstawiane plastycznie, najczęściej jako sceny rozszerzające ikonografię Męki Pańskiej.

Na miniaturze z Graduału karmelitańskiego widzimy wiszące na drzewie ciało Judasza zawieszane pomiędzy niebem, sferą aniołów, a ziemią, sferą ludzi, w powietrzu rozumianym jako siedziba demonów. Wokół Judasza unoszą się aż cztery uskrzydłone demoniczne postacie; szarpia go, zacieśniają pętlę na szyi ściągają jego ciało ku dołowi. Na sznurze, u szyi Judasza, zawieszona jest sakiewka. Jak podaje Ewangelia, Judasz „miał pieczę nad trzosem (J 14,29) i wśród apostołów był tym, który odpowiadał za kwestie finansowe. Komentując wartość olejku, którym namaściła Jezusa Maria z Betanii, zyskał też opinię osoby chciwej (J 12,4-5). Zdrada, okupiona trzydziestoma srebrnikami, również świadczyła o kierującej nim żądzy pieniądza, stąd sakiewka stała się atrybutem Judasza.

Pod wpływem lektury fragmentu Dziejów Apostolskich mówiącego o tym, że umierając, Judasz „pękł na pół i wyłynęły wszystkie jego wnętrzości” (Dz 1,18), powstawały przedstawienia, w których ciało apostoła miało charakterystyczną ranę wzdłuż tułowia. Tym otworem, według biblijnych komentatorów, miała wydostać się dusza Judasza, aby nie kalać jego ust, uświęconych pocałunkiem złożonym na policzku Chrystusa.

Śmierć nie zabiera wyłącznie Judasza, pochłania również otoczenie. Gałąź, na której wisi zdrajca, jest sucha, martwa, jakby obumarła poprzez kontakt z grzesznikiem. Wokół ciała krążą kruki, wydzielając mu oczy i wyciągając wnętrzości. Ptaki te, powszechnie kojarzone jako padlinożercy, zawsze widywane w okolicach szubienic, łączone były z tragiczną, złą śmiercią. Jako zwiastuny nieszczęść stały się ptakami czarownic, jednym z wcieleń szatana. W ikonografii chrześcijańskiej, utożsamiane z poganami i Żydami, symbolizowały żalobę, nieczystość i grzech.



Stanisław ze Stolca, *Samobójstwo Judasza*, Inicjał (*In Deo laudabo verbum*), miniatura z Graduału karmelitańskiego z 1644 r., fol. 130, Archiwum i Biblioteka oo. Karmelitów na Piasku, Kraków.

CHRYSTUS PRZED PIŁATEM

„Jezusa zaś stawiono przed namiestnikiem. Namiestnik zadał Mu pytanie: «Czy Ty jesteś królem żydowskim?» Jezus odpowiedział: «Tak, ja jestem!». A gdy Go oskarżali arcykapłani i starsi, nic nie odpowiadał. Wtedy zapytał Go Piłat: «Nie słyszysz, jak wiele zeznają przeciw Tobie?» On jednak nie odpowiedział mu na żadne pytanie, tak że namiestnik bardzo się dziwił”. (Mt 27,11-14)

Spotkanie Jezusa z Piłatem było kulminacyjnym momentem procesu Jezusa, oskarżony już przed Wysoką Radą o bluźnierstwo musiał być jeszcze osądzony według obowiązującego prawodawstwa rzymskiego, którego reprezentantem był Piłat, rzymski namiestnik. Według badaczy Jezusowi postawiono trzy zarzuty zaliczane przez prawo rzymskie do przestępstw przeciwko państwu: wzniecanie niepokojów publicznych, zachęcanie do niepłacenia podatków na rzecz rzymskiego skarbu oraz przywłaszczenie sobie godności królewskiej. Ikonografia procesu przed namiestnikiem ograniczała się do trzech scen – dialogu między Piłatem a Chrystusem, prezentacji Jezusa tłumowi (*Ecce homo*) i symbolicznego gestu umycia rąk Piłata, obarczającego Żydów winą za skazanie Jezusa, przy czym zdecydowanie bardziej popularny był drugi typ obrazowania. Witraż toruński ukazuje pierwsze spotkanie Jezusa z Piłatem, jeszcze przed mającym nastąpić wyszydzeniem i biczowaniem. Jezus w nimbie krzyżowym, stoi przed namiestnikiem. Dłonie ma związane powrozem i jest przytrzymywany przez żołnierza, którego uzbrojenie odzwierciedla nie rzymskie, lecz średnio-wieczne realia. Piłat siedzi na tronie, ukazany jako władca świecki – w koronie na głowie i z berłem w ręku.



Chrystus przed Piłatem, ok. 1335 r., kwatera witrażowa z nieistniejącego kościoła dominikańskiego św. Mikołaja na Nowym Mieście w Toruniu. Galeria Sztuki Gotyckiej, Ratusz Staromiejski w Toruniu.



Quentin Massys, Jezus ukazany tłumom przez Poncjusza Piłata.

Spotkanie Piłata z Jezusem to spotkanie przedstawiciela władzy ziemskiej z władcą Królestwa Niebieskiego, w którym uderza kontrast między pychą i bogactwem ziemskiego namiestnika a pokorą i ubóstwem Mistrza z Nazaretu.

NAIGRAWANIE

„Wówczas zaczęli pluć Mu w twarz i bić Go pięściami, a inni policzkowali Go i szdzili: «Prorokuj nam, Mesjaszu, kto cię uderzył»”
(Mt 26,67-68).

Chrystus Duccia di Buoninsegny w scenie Naigrawania się nie patrzy na otaczających Go oprawców – spogląda na widza, jemu przekazując swój ból i jeszcze głębszy od tego bólu spokój. Jak ojciec z przypowieści o synu marnotrawnym, pozwala dzieciom odejść, bo nie wiedzą, co czynią, bo zawsze istnieje nadzieja, że powrócą kiedyś z własnej nieprzymuszonej woli. Ręka dotykająca głowy znieważanego Chrystusa urasta do symbolu – oto człowiek z całym swoim brudem wewnętrznym próbuje sądzić Boga.



Fra Angelico, *Naigrawanie się*,
fresk w klasztorze San Marco, Florencja.



Duccio di Buoninsegna (ok. 1255-1319),
Naigrawanie się, około 1308-1311 r.,
fragment rewersu ołtarza ze scenami pasyjnymi,
tempera i złoto na desce,
Museo dell'Opera Metropolitanan, Siena.

„Wówczas zaczęli pluć Mu w twarz i bić Go pięściami, a inni policzkowali Go i sztychali: «Prorokuj nam, Mesjaszu, kto Cię uderzył?»” (Mk 26,67-68)

Ewangelieści odnotowali dwa momenty, w których doszło do publicznego wyszydzenia Jezusa. Mateusz i Marek napisali, że miało to miejsce po przesłuchaniu przez Sanhedryn i uznaniu winy Jezusa (Mt 26,67-68; Mk 14,65), Łukasz, że odbyło się przed owym przesłuchaniem, po zaparciu się św. Piotra (Łk 22,63-65). Tylko wyobraźnia ograniczała kolejne pokolenia artystów kreujących wizerunki Jezusa znoszącego niejednokrotnie bardzo wymyślne tortury, choć często odpowiadały one faktycznie stosowanym w tym czasie metodom karania więźniów. Przedstawienia oprawców Chrystusa były nierzadko wzorowane na postaciach katów noszących stroje w charakterystycznych barwach – czerwone, białe lub zielone.

Jezus ma spętane dłonie, przy czym sznur poprowadzony jest pod jego kolanami, razem z prętem trzymany przez dwóch mężczyzn, którzy zapierają się stopami o udo i przedramię Jezusa, jakby próbowali podciąć nogi związanemu. Napastnicy szarpną jego szaty, ciągną za włosy i brodę. Mężczyzna po lewej stronie ogłusza Jezusa dźwiękiem wydobywanym z trąbki, oprawca z prawej strony oblewa Go wodą, jeszcze inny zamierza się na Chrystusa kijem. Widzimy krępych, czerstwych mężczyzn o brzydkich ogorzałych twarzach, na których maluje się zaciekłość. Jezusa ma delikatną, śnieżnobiałą skórę, długie palce i smukłe nogi. Zdecydowanie wyróżnia się spośród otaczającego go tłumu. Ciało, choć nienaturalnie wygięte i zbroczone krwią, nie straciło szlachetności i promienieje w ciemnej sali katowni. Ciągłe jest to ciało królewskie i święte. Poprzez kontrast piękna i brzydoty, światła i cienia artysta ukazał zderzenie dobra ze złem.



Naigrawanie, 1496 r. olej na płótnie, Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach.

BICZOWANIE

Pisząc o Męce Chrystusa, św. Jan Ewangelista podaje najmniej upokarzających i bolesnych szczegółów. Najbardziej dotkliwy ból cielesny wydaje się nieporównywalny z cierpieniem z powodu straszliwych ciemności grzechu ludzkiego, z powodu odrzucenia, zdrad, zaparcia się najbliższych. Artyście wszystkich czasów pragnęli uświadomić współczesnym sobie aktualność tego bólu, przyodziewając oprawców Jezusa w stroje własnej epoki.



Biczowanie Chrystusa, Fresk z cyklu scen z Nowego Testamentu, XIV wiek, Spilimbergo, Friaul, Włochy.

Biczowanie to pierwszy znany sygnowany obraz malarza z Cortony. Sygnatura „OPUS LUCE CORTONENSIS” („dzieło Łukasza z Cortony”) umieszczona na fryzie architektonicznym znajdującym się w tle kompozycji – i stanowi ważne świadectwo jego młodzieńczej działalności pozostającej pod wpływem wielkich artystów tamtego czasu, takich jak bracia Pollaiuolo czy Piero della Francesca, z którymi Signorelli współpracował w Arezzo. Dzieło to, namalowane na niewielkiej topolowej desce, trafiło do Pina-koteki z kościoła Santa Maria del Mercato w Fabriano w 1811 roku, razem z obrazem *Matka Boska karmiąca*.

Oba obrazy – co potwierdzono w trakcie prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1984-1985 – stanowiły pierwotnie dwie strony niewielkiego sztandaru procesyjnego, wykonanego na drewnie (a nie na płótnie) zgodnie z renesansowym zwyczajem

panującym między Umbrią i Marche, Nie wiadomo, kiedy sztandar zdemontowano, ale zapewne pierwotnie miał również profilowaną, złożoną ramę z dwoma otworami w górnych rogach

Z powodu przedstawionej tematyki i szczególnej procesyjnej funkcji sztandaru prawdopodobna wydaje się hipoteza mówiąca, że został on wykonany dla Bractwa dei Raccomandati (poleconych Matce Boskiej), które miało swą siedzibę przy kościele Santa Maria del Mercato. Biczowanie nawiązuje do obowiązku biczowania się członków bractwa (z tej racji nazywano ich „biczownikami”), podczas gdy Matka Boska karmiąca – która musiała znajdować się na głównym licu sztandaru – symbolizuje pobożność połączoną z działalnością charytatywną i jest wyrazem powszechnego w owych bractwach kultu maryjnego.

Niezależnie od wartości artystycznej dzieło Signorellego winno być odczytywane jako obiekt kultu i świadectwo intensywnej działalności duchowej i społecznej bractw religijnych.



Luca Signorelli (ok. 1445-1523), *Biczowanie*, ok. 1475-1480 r., tempera na desce, 84 x 60 cm.

Przedstawiona postać cierpiącego Chrystusa w koronie cierniowej, przywiązanego do kolumny przed biczowaniem, odznacza się monumentalnością i plastycznością antycznego marmurowego torsu. Umięśnione ciało jest obrazem trzymanej na wodzy siły – Syn Boży świadomie akceptuje ofiarę z siebie po to, by zbawić świat. Wyraz całkowitego ludzkiego cierpienia odmalowuje się na twarzy Zbawiciela. Malarz werystycznie ukazał muskulaturę lewej ręki, ściśniętej sznurem.

Obraz ten, zdeponowany w Pinakotece w 1915 roku, pochodzi z opactwa Chiaravalle z okolic Mediolanu. Umieszczony był w kościele na ołtarzu w drugiej kaplicy prawego ramienia transeptu. Pierwsza wzmianka o tym dziele znajduje się w traktacie Giovanniego Paola Lomazzo (1590 r.), któremu zawdzięczamy przypisanie obrazu Bramantemu i wskazówkę, że opactwo nie było pierwotnym miejscem jego przechowywania („obecnie w świątyni w Chiaravalle”). Na tej podstawie powszechnie przyjęto autorstwo Bramantego, chociaż pod koniec XIX wieku niektórzy badacze zaczęli przypisywać obraz Bramantemu, chociaż pod koniec XIX wieku niektórzy badacze zaczęli przypisywać obraz Bramantinowi. Motyw biczowania Chrystusa został tutaj ujęty w całkowicie nowy sposób, choć podejmuje pewne rozwiązania występujące w twórczości Antonella da Messina i malarstwie flamandzkim. Brak tu postaci biczujących, przeważnie obecnych w tego typu kompozycjach, a tło zajmuje z kolei niespotykany w tej tematyce pejzaż widoczny przez otwarte okno, na którego parapecie stoi waza.

Jedna z bardzo prawdopodobnych hipotez głosi, że lustro wody z odbijającymi się okrętami zostało wprowadzone jako motyw przypominający epizod, który żywo poruszył całą ówczesną Europę, a mianowicie wylądowanie w 1480 roku w Otranto tureckiej floty.



Donato Bramante (Donato di Angelo) (1444-1514), *Chrystus przy kolumnie*, ok. 1480-1481 r., tempera na płótnie umocowanym na desce, 93,7 x 62,5 cm, Mediolan Pinacoteca di Brera,



Donato Bramante (Donato di Angelo) (1444-1514), *Chrystus przy kolumnie*, fragment, ok. 1480-1481 r., tempera na płótnie umocowanym na desce, 93,7 x 62,5 cm, Mediolan Pinacoteca di Brera,

Pierwsze wizerunki przedstawiające biczowanie Chrystusa są datowane na XI wiek. Wcześniej, dla podkreślenia godności i majestatu syna Bożego, unikano przedstawienia jego poranionego i upodłonego ciała. Zmiana w ikonografii nastąpiła pod wpływem rozwoju teologicznego nurtu kładącego nacisk na człowieczeństwo Chrystusa. Artyści zaczęli akcentować ludzki wymiar Męki Pańskiej – ból i cierpienie człowieka oraz fizyczność okaleczonego ciała.

Właśnie takie umęczone, torturowane ciało – zgodnie z późnogotycką konwencją dolorystyczną – ukazano na obrazie. Jezus jest przywiązany do wysokiej kolumny, która stanowi oś kompozycyjną całego przedstawienia. Sznur, mający za zadanie powstrzymać biczowanego przed upadkiem, poprowadzony dookoła klatki piersiowej i przytwierdzony do głowicy kolumny, wpija się w nagie ciało. Chrystus jest spokojny, jakby zobojętniały, przedstawiony w kontraście do otaczających go oprawców wymierzających kolejne ciosy, uchwyconych w gwałtownym ruchu. Syn Boży, z dłońmi skrzyżowanymi na piersiach, pokornie przyjmuje wyrok. Krew spływa po jego poranionym ciele, tworząc u stóp kałuże.

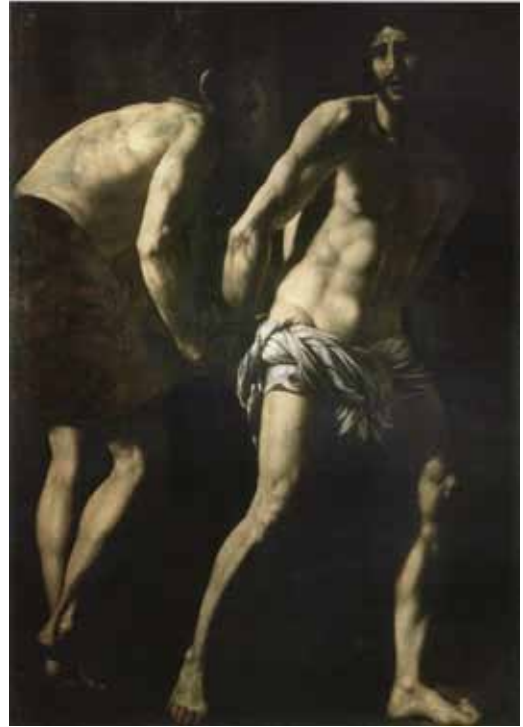
Dookoła ukazano czterech siepaczy. Piąty oprawca klęczy w dolnej części kompozycji, tuż przy krawędzi obrazu, przygotowując różgi do biczowania. Do wykonania kary mężczyźni używają dwóch rodzajów narzędzi: różgi i tzw. *flagellum*, trzonka z rzemieniami, które – często zakończone haczykami – rozszarpały ciało przy każdym uderzeniu. Na drugim planie, po lewej stronie, ukazano dwóch mężczyzn obserwujących egzekucję. Postać w wysokim nakryciu głowy to Piłat.



Malarz Wrocławski Zwany Mistrzem lat 1486-1487, Biczowanie,
1486-1487 r., rewers skrzydła polptyku strzegomskiego,
Muzeum Narodowe w Warszawie

Płótno zakupione przez muzeum w 1973 roku, pochodzące ze zbiorów Bonocore, jest jednym z najszlachetniejszych dzieł Battistella. Powstało około 1630 roku i ilustruje dojrzłą fazę twórczości artysty, w którym młodzieńcza fascynacja twórczością Caravaggia stopniowo ustępowała miejsca większej równowadze kompozycyjnej i elementom klasycyzującym.

Battistello był chyba jedynym malarzem neapolitańskim, który z autentycznym entuzjazmem odnosił się do nowości wprowadzonych przez lombardzkiego mistrza, zwłaszcza po sensacji jaką wywołało płótno Caravaggia (*Siedem czynków miłosierdzia*) wykonane do Chiesa del Monte della Misericordia. Dzieło to zainspirowało Battistella do namalowania w 1615 roku *Uwolnienia św. Piotra* (również w zbiorach Muzeum Capodimonte), przeznaczonego do tego samego kościoła. Podczas licznych podróży do Rzymu artysta zbliżył się do stylów Annibale Carracciiego i Lanfranca. Doświadczenia rzymskie stały się kolejnym punktem artystycznego odniesienia, które wraz z wpływami Caravaggia i odniesieniami do neapolitańskiego malarstwa późnego manieryzmu, doprowadziły do powstania oryginalnego stylu malarza. Klasyczne posągowe postacie Battistella często występują na tle teatralnych, posępnych scenerii, pograżonych w bezruchu i pozbawionych jakichkolwiek realistycznych odniesień.



Battistello (Giovanni Battista Caracciolo) (1578-1635), *Chrystus przy słupie*, ok. 1625 r., olej na płótnie, 129 x 183 cm.

W odróżnieniu od wcześniejszych obrazów artysty wyróżniających się silnie padającym światłem, *Chrystusa przy słupie* charakteryzuje bardziej równomierne oświetlenie. Postacie łagodnie wynurzają się z ciemnego tła, a ich pozy – zwłaszcza układ ciała Chrystusa – przywodzą na myśl sztukę antyczną.

Płótno z przedstawieniem sceny Biczowania Chrystusa zlecił artyście w 1607 roku neapolitańczyk Tommaso Franchi do własnej kaplicy w kościele San Domenico Maggiore w Neapolu. W tym okresie Caravaggio podróżował pomiędzy Neapolem, Maltą i Sycylią, tworząc wybitne, choć nieco mniej znane dzieła. Malarz, który zmarł kilka lat później na malarię, pozostawił po sobie między innymi to płótno, o istotnym znaczeniu dla rozwoju malarstwa neapolitańskiego XVII wieku. Caravaggio ukazał epizod na tle niemal pustej scenerii z jedną kolumną. Trzej oprawcy, uzbrojeni w bicz i liny, odtworzeni zostali z realizmem typowym dla stylu artysty, a niemal karykaturalne twarze namalowane zostały z natury. Nie zważają na cierpienia Chrystusa, którego barki pochylają się w dół, świadcząc o doznawanym bólu i bezsilności, podobnie jak we wcześniejszych dziełach artysty. Jezus poddawany kaźni zachowuje klasyczną szlachetność, czym się odróżnia od prymitywnych przesładowców.

Oprawca po prawej stronie obrazu, który bestialsko chwyta Chrystusa za włosy, oświetlony jest fragmentarycznie, a jego postać nadaje scenie niezwykle dramatyczną wymowę.



Caravaggio (Michelangelo da Merisi) (1571-1610),
Biczowanie Chrystusa, 1607-1609 r., olej na płótnie, 266 x 213 cm.

Również kolorystyka płótna odpowiada bardzo osobistej koncepcji malarskiej Caravaggio, polegającej na dramatycznym, teatralnym przedstawieniu rzeczywistości. Brudna biel draperii doskonale pasuje do opustoszałej scenerii, a brąz zastosowany w stroju jednego z oprawców uwydatnia fakturę koszuli, nędznej pospolitej jak człowiek, który ją przywdział.

Caravaggio słynął z mistrzowskich efektów światłocieniowych, niepowtarzalnych w dziejach sztuki. Światło było w rękach artysty narzędziem, które, podobnie jak pędzel, służyło przedstawieniu tematu i oddaniu charakteru postaci.

W *Biczowaniu Chrystusa* światło padające z lewej strony obrazu podkreśla niektóre detale sceny. Ramię oprawcy, który pochyla się, związując stopy Chrystusa, odtworzone zostało z dbałością o szczegóły anatomiczne, podobnie jak odstonięty bark mężczyzny przytrzymującego omdlałą ofiarę po lewej stronie kompozycji.

Na niezwykle urok tego dzieła, na którym kilka lat później wzorował się Giovanni Battista Caracciolo, tworząc jego własną wersję, składają się liczne odniesienia zawarte w kompozycji. Są to między innymi – nawiązania do *Męczeństwa św. Mateusza* Caravaggio z rzymskiego kościoła San Luigi dei Francesi czy to sztuki starożytnej – widoczne w pozie oprawcy po lewej stronie obrazu, przypominającego *Ostrzącego noże* z Museo Archeologico we Florencji. **Płótno** to stanowi również swoisty hołd złożony Michałowi Archaniołowi w niemal rzeźbiarskim ukształtowaniu torsu Chrystusa.



Biczowanie, ikona,
Kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.

CIERNIEM UKORONOWANIE

„W swym cieie pozbawił On mocy Prawo przykazań, wyrażone w zarządzeniach, aby z dwóch rodzajów ludzi stworzyć w sobie jednego człowieka, wprowadzając pokój”

(Ef 2, 14-15)

Śmierć Chrystusa na krzyżu wprowadza nowy porządek życia wiecznego. Od tej pory przykazania, szczegółowe zarządzenia dotyczące na przykład spożywania pokarmów czy nieczystości rytualnej tracą znaczenie. Perspektywa odkupienia, która całkowicie pochodzi od Boga, niweluje potrzebę drobiazgowego przestrzegania Prawa, ponieważ to nie uczynki staną się przyczyną zbawienia. Mówiąc o zarządzeniach, św. Paweł bezpośrednio odnosi się do tradycji żydowskiej, a spór o praktykowanie czynności rytualnych niejednokrotnie poróżnił Apostołów. Św. Paweł zawsze będzie reprezentował pogląd, że fakt Zmartwychwstania stanowi przyczynę zwolnienia z obowiązku przestrzegania starego Prawa.



*Cierniem ukoronowanie, fresk, 1532 r..
Kościół św. Mikołaja, klasztor Probotă, Rumunia*

To dzieło reprezentuje najwyższy poziom późnych prac Tycjana i jest jednym z najbardziej podziwianych a Starej Pinakotece w Monachium. Chrystus jest tu torturowany, oprawcy wciśkają mu cierniową koronę przy pomocy długich tyczek, równocześnie bijąc Go po głowie.



Tycjan, (ok. 1478/80 r. w Pieve di Cadore – 1576 r. w Wenecji), *Chrystus cierniem ukoronowany* (*Christ Crowned with Thorns*), ok. 1570 r. olej na płótnie, 280 x 182 cm, Stara Pinakoteka w Monachium (Alte Pinakothek München).

Płótno, które van Dyck w 1640 roku sprzedał Pieterowi Paulowi Rubensowi, kupił następnie król Hiszpanii Filip IV, dołączając je do innych dzieł flamandzkiego mistrza z królewskiej kolekcji, obecnie w Prado. Ten religijny obraz, ukończony około 1620 roku, jest jednym ze szczytowych osiągnięć w twórczości van Dycka.

Zgodnie z Ewangelią, strażnicy więzienni wcisnęli Jezusowi na głowę koronę cierniową, a do ręki trzcinę, po czym naigrawali się z niego, nazywając „królem żydowskim”. Van Dyck przedstawił ten właśnie epizod, ukazując go na krótko przed „ukoronowaniem” Chrystusa.



Anton van Dyck (1599-1641 r.), *Koronowanie cierniem*, ok. 1619-1630 r., olej na płótnie, 223 x 196 cm, Muzeum w Prado, Madryt.

Nagie ciało Jezusa, lśniące niczym źródło boskiego światła, przykuwa uwagę widza i zmienia tonację pozostałych barw. Nie widać na nim śladów niedawnego biczowania, poza kilkoma kroplami krwi na ramieniu i stopie. Chrystus, odmieniony światłem własnego ciała, spogląda w pustkę, jakby nieobecny myślami. Spokój, z jakim znosi cierpienia, wydaje się wywierać silne wrażenie na strażnikach i oprawcach, którzy wykonują powolne jakby niepewne gesty. Ich wizerunki nie są demoniczne, jak w malarstwie średniowiecznym, mają po prostu twarze podłych, nikczemnych ludzi wykonujących niezdzięczne zajęcie.



Anton van Dyck (1599-1641 r.), *Koronowanie cierniem*, fragment, ok. 1619-1630 r., olej na płótnie, 223 x 196 cm, Muzeum w Prado, Madryt.

Głowy kilku gapiów, którzy zza okiennej kraty przyglądają się męczeństwu, sugerują przestrzeń poza miejscem kaźni, nawiązując do naszej roli widzów. Ze względu na duże wymiary płótna i widniejących w nim postaci, namalowany epizod angażuje widza uczuciowo, przybliżając go do dramatycznej sceny, która rozgrywa się niejako na jego oczach.

Osoba patrząca na obraz czuje się bezsilna wobec cierpień Chrystusa.

Mimo głębokiego dramatyzmu, przedstawione wydarzenie nie sugeruje gwałtownych uczuć, ale raczej powściągliwy ból, któremu towarzyszy głucha cisza zakłócana szczekaniem psa.



Caravaggio (Michelangelo da Merisi) (1573-1610 r.), *Cierniem koronowanie*, 1603 r., olej na płótnie, 127 x 165 cm.

Jeszcze do niedawna nie można było ustalić z całą pewnością twórcy dzieła ani dokładnej daty jego powstania. Dopiero badanie w Archiwum Państwowym w Wiedniu pozwoliły na ostateczne zidentyfikowanie obrazu jako *Cierniem koronowanie*, autorstwa Michelangelo de Merisi, zwanego Caravagiem. Dzieło to znajdowało się niegdyś w kolekcji Vincenza Giustinianina, jednego z pierwszych zleceniodawców artysty, który miał świadomość rewolucyjności malarstwa Caravaggia. Wiadomo też, że obraz powstał w okresie rzymskim artysty, w fazie dojrzałej z lat 1599-1606. Początek XVII wieku to czas pełen nowych zjawisk artystycznych, do których, obok malarstwa Caravaggia, należała klasyczna twórczość Carraccich. Pełna patosu scena przedstawia moment dręczenia Chrystusa przez dwóch oprawców. Mężczyźni z niezwykłą brutalnością wcisnęli koronę cierniową na głowę Zbawiciela.

Przyglądający się z boku scenie żołnierz pozostaje obojętny. Odślonięta szyja i pochylona w geście ofiary głowa Chrystusa stanowią najbardziej wzruszający fragment dzieła. Plecy Jezusa zginają się pod ciosami oprawców i wydają się być zapowiedzią Drogi Krzyżowej i ciężaru krzyża. Słabość fizyczna Chrystusa. Słabość fizyczna Chrystusa kontrastuje z siłą i okrucieństwem prześladowców. Niedawna renowacja obrazu potwierdziła autorstwo Caravaggia. Promienie rentgena ujawniły charakterystyczne nacięcia na płótnie. Zdaniem niektórych uczonych, Caravaggio zaznaczał w ten sposób na płótnie najważniejsze punkty kompozycji. W przeciwieństwie do innych malarzy artysta nigdy nie robił szkiców, lecz malował bezpośrednio na płótnie.



Caravaggio (Michelangelo da Merisi) (1573-1610 r.), *Cierniem koronowanie*, fragment, 1603 r. olej na płótnie, 127 x 165 cm



Cierniem ukoronowanie, ikona, Kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.

ECCE HOMO

Obraz *Ecce Homo* uległ poważnemu zniszczeniu. Jeszcze w 1858 roku, wielki znawca i badacz sztuki, Giovanni Battista Cavalcaselle, oglądając dzieło w prywatnej kolekcji w Neapolu, mógł odczytać wyraźnie widoczny napis u dołu obrazu i podziwiać jego „Zharmonizowaną i żywą barwę”, bez „śladu pociągnięć pędzlem”.

Obecnie powierzchnia obrazu jest bardzo zniszczona, a słowa prawie nieczytelne. Pozostała jedna niezwykła wyrazistość oblicza Chrystusa, naznaczonego ogromnym cierpieniem. Błagalne spojrzenie i gorzki wyraz półotwartych ust wzbudzają litość i żal. Ból wyrażają także nabrzmiąta skóra pod oczami, dwie łzy na obliczu Odkupiciela i kropla krwi płynąca spod cierniowej korony, tuż nad lewym okiem. Przedstawienie popiersia za rodzajem parapetu wywodzi się z malarstwa północnej Europy. Natomiast technika wykonania obrazu, która tak zachwyciła Cavalcasellego, pozwalająca na uzyskanie zupełnie gładkiej powierzchni, bez śladów pociągnięcia pędzlem, pochodzi od mistrzów flamandzkich. Podczas nauki w Neapolu Antonello miał okazję poznać dzieła artystów północno-europejskich, szczególnie doceniane przez neapolitańczyków, poczynając od Alfonsa Aragońskiego, króla Neapolu, wielbiciela i zamiłowanego kolekcjonera malarstwa krajów Europy na północ od Alp. Malarz Colantonio, nauczyciel Antonella, zapożyczał z malarstwa flamandzkiego konkretne motywy stylistyczne. Także w Messynie, gdzie krzyżowały się szlaki między północną Europą, a basenem Morza Śródziemnego. Antonello z pewnością miał okazję studiować dzieła flamandzkich artystów. Obraz *Ecce Homo*, na którym w czasach Cavalcasellego widoczna była jeszcze data, stanowi bardzo cenny i rzadki punkt odniesienia służący ustaleniu chronologii innych, niedatowanych dzieł Antonella.

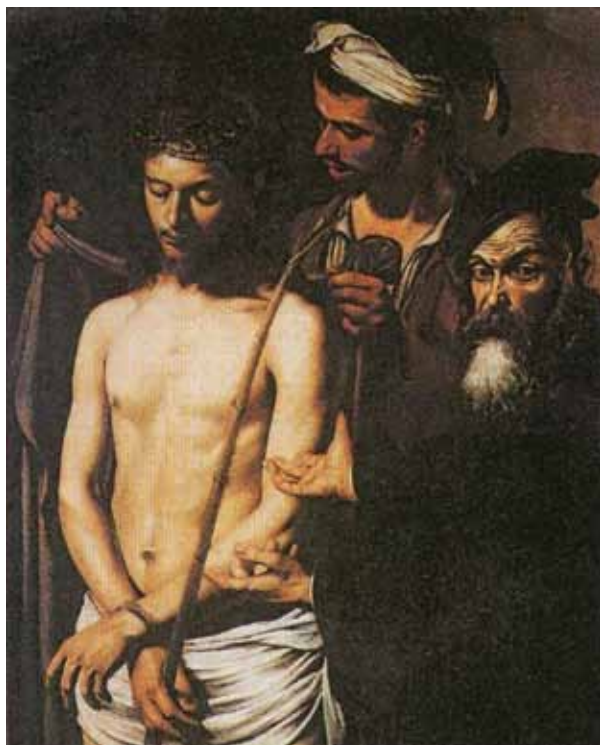


Antonello da Messina (Antonello di Antonio)
(ok. 1430-1479), *Ecce Homo*, 1470 r.,
olej na desce, 42,5 x 30,5 cm.





Antonello da Messina (Antonello di Antonio) (ok. 1430-1479),
Ecce Homo, fragment, 1470 r., olej na desce, 42,5 x 30,5 cm.



Ecce Homo, 1605 r., olej na płótnie,
128 x 103 cm, Genua,
Galleria Municipale, Palazzo Rosso.

Obraz ukazuje jedną z najbardziej dramatycznych, a zarazem najbardziej teatralnych scen Męki Chrystusa; oto Jezus, w czerwonym płaszczu i koronie cierniowej na głowie, zostaje pokazany tłumowi, który ma rozstrzygnąć o jego losie. Jak podają Ewangelie, Piłat skierował do ludu słynne słowa: „Ecce Homo”, na co zgromadzeni jednogłośnie wykrzyknęli: „Ukrzyżuj Go! Ukrzyżuj Go!”. Artyści XV wieku często ukazywali epizod w całości z postaciami Chrystusa, Piłata i gestykulującego, rozkrzyczanego tłumu. W XVI wieku ten sposób przedstawiania uległ zmianie, czego przykładem jest płótno Ludovico Cigolego, w którym za balustradą – z pewnością w pałacu namiestnika – widnieją tylko trzy postacie: Piłat, Chrystus i Barabasz. Dzięki temu zabiegowi widz odnosi wrażenie, że znajduje się na wprost sceny, wśród wzburzonego, rozkrzyczanego tłumu. Artysta uwypuklił więc najważniejszy aspekt epizodu, a mianowicie fakt, że to lud przesądził o losie Jezusa, a jednocześnie pozwolił osobie patrzącej na obraz przyjąć punkt widzenia tłumu. Na uwagę zasługują postać Piłata, kierującego spojrzenie na widza, jakby pytając o werdykt, oraz przyćmione światło, które pada z góry, rozjaśniając nagie ciało Chrystusa z widocznymi śladami tortur.

Obraz został namalowany dla wybitnego przedstawiciela rzymskiej arystokracji Massima Massimiego, zleceniodawcy Caravaggia i innych ówczesnych artystów. Jest on charakterystyczny dla dojrzałej twórczości Cigolego, który w mistrzowski połączył wpływy malarstwa XVI wieku, zwłaszcza dzieł Caravaggia, z osobistą interpretacją stylu Caravaggia.



Cigoli (Ludovico Cardì) (1559-1613), *Ecce Homo*, 1607 r. olej na płótnie, 175 x 135,5 cm.

„Rozebrali Go z szat i narzucili na Niego płaszcz szkarłatny. Uplótszy wieniec z ciernia, włożyli Mu na głowę, a do ręki dali Mu trzcinę. Potem przyklękali przed Nim i szydzili z niego, mówiąc: «Witaj Królu Żydowski!» Przy tym pluli na Niego, brali trzcinę i bili Go po głowie”.

(Mt 27,28-30)

Motyw prezentacji umęczonego Jezusa Żydom w sztuce nowożytnej ewoluował od przedstawień o charakterze narracyjnym ilustrujących biblijny opis wydarzeń, ku wizerunkom dewocyjnym, które porzucały opowieść, a skupiały się na poruszeniu emocji widza. Taką funkcję pełniły przedstawienia pomijające postać Piłata, a ukazujące samego tylko Jezusa w sztywnym stroju „króla żydowskiego” – w purpurowym płaszczu, cierniowej koronie i berłem z trzciny.

Typ przedstawieniowy *Ecce Homo* nazwę wzięt od słów „Oto człowiek” wypowiedzianych przez Piłata, kiedy prezentował Żydom Chrystusa po biczowaniu i cierniem ukoronowaniu. Chmielowski odchodzi od tradycyjnego sposobu obrazowania tej sceny, koncentrując się na samotności Odkupiciela, wyszydzonego i zdanego na łaskę ludzkiego

osądu Wizerunek skupia uwagę widza na obliczu Chrystusa zbolełego, patrzącego wprost na odbiorcę, pozwala na modlitewne zbliżenie się do Boga – człowieka i kontemplację jego śmiertelnej ofiary. To odbiorca staje się tłumem, któremu pokazywany jest Chrystus, To odbiorca wydaje wyrok na niewinnego i bierze odpowiedzialność za jego śmierć

Na obrazie Syn Boży stoi samotnie na tle arkadowej zabudowy. Odziany w purpurowy płaszcz, spętany powrozem, trzyma trzcinowe berło. Ukoronowaną cierniem głowę otacza subtelny, prawie niedostrzegalny krąg aureoli, rozświetlony złotystym blaskiem. Obraz emanuje spokojem. Postać, pogrążona w bólu, majestatycznie trwa w bezruchu. Kompozycję dynamizuje draperia szaty, która odśladnia poranioną klatkę piersiową i układa się w symboliczny kształt Chrystusowego serca. *Ecce Homo* to najśłynniejszy obraz Adama Chmielowskiego, bardziej znanego jako Brat Albert – franciszkanin i założyciela zgromadzenia albertynów i albertynek, działającego na rzecz biednych i bezdomnych, uznanego przez Kościół rzymskokatolicki za świętego. Praca nad obrazem, do którego pozował Bolesław Krzyżanowski, kuzyn Chmielowskiego, splotła się z ważnymi wydarzeniami w życiu autora, między innymi wstąpieniem do zakonu jezuitów, wydaleni z zakonu, pobytem w szpitalu psychiatrycznym. Obraz stał się dokumentem metamorfozy artysty w zakonnik, Chmielowski zaczął go malować w 1879 roku we Lwowie, będąc jeszcze w stanie świeckim. Pracował nad nim prawie trzy lata, jednak ostatecznie dzieło pozostało niedokończone. Przypuszcza się, że to kontemplacja obrazu Chrystusa umęczonego i praca nad nim wpłynęła na duchową formację przeszłego świętego, który w obliczu ludzi upodlonych potrafił dostrzec Chrystusa.



Adam Chmielowski, *Ecce Homo*, 1881 r., olej na płótnie, 146 x 96,5 cm, Sanktuarium *Ecce Homo* św. Brata Alberta w Krakowie.



Ecce Homo, według Adama Chmielowskiego, św. Br. Alberta, kaplica św. Br. Alberta w kościele Jezusa Chrystusa Króla wszechświata w Ustroniu-Zawodziu.

MAŻ BOLEŚCI

„Tak miało się spełnić słowo proroka Izajasza: Oto mój Sługa, którego wybrałem; Umiłowany mój, w którym moje serce ma upodobanie”. (Mt 12,17-18)

Ważnym, stale podkreślanym przez św. Mateusza wątkiem jest wypełnienie się w osobie i życiu Jezusa przepowiedni proroka Izajasza o mającym wiele wycierpieć łagodnym „Słudze Pańskim”. Powtarzające się zapowiedzi męki Chrystusa przygotowują czytelnika na opis Paschy - Przejścia. W sztuce średniowiecznej ukształtował się typ przedstawień Chrystusa jako Męża Boleści. W Grecji takie przedstawienia otrzymały nazwę Króla Chwały, bo męka Chrystusa stała się wyrazem Jego godności i miarą miłości Boga względem człowieka

„Tak więc, gdy Żydzi żądają znaków, a Grecy szukają mądrości, my głosimy Chrystusa ukrzyżowanego, który jest zgorszeniem dla Żydów, a głupstwem dla pogan, dla tych zaś, którzy są powołani, tak spośród Żydów, jak i spośród Greków – Chrystusem, mocą Bożą i mądrością Bożą”. (1Kor 1, 22-24)

Św. Paweł nie chce znać żadnej innej mądrości, poza mądrością krzyża, która jest ukrzyżowaniem pewnego siebie rozumu ludzkiego. Kompozycja „Mąż Boleści” wśród chrześcijan wschodnich nosi nazwę „Król Chwały”: umęczony Chrystus wydania się z grobu, za Jego plecami widzimy zarys krzyża oraz narzędzia męki - włócznię, gąbkę z octem, gwoździe. Ramę tej serbskiej ikony stanowią drabina, prowadząca na krzyż i słup przy którym Chrystus był biczowany.



Mąż Boleści (Król Chwały), Ikona bizantyjska, XIV wiek, Monaster Tatarna, Ewrytania.



Mąż Boleści, Ikona serbska, XVI wiek, tempera na desce, Muzeum Narodowe, Belgrad

PROCESJA NA KALWARIĘ

Bruegel ukrył Chrystusa udającego pod ciężarem krzyża pośród rozbawionego tłumu podążającego na miejsce egzekucji jak publiczny spektakl. W tle po lewej stronie można dostrzec flamandzkie Jeruzalem, po prawej wzgórze Kalwarii, a pomiędzy nimi skałę i wiatrak o nieistotnym znaczeniu.



Pieter Bruegel Starszy, *Procesja na Kalwarię*, 1564 r.,
olej na płótnie, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Muzeum Wien, Wiedeń.

W przypadku Procesji na Kalwarie Chrystus upadający pod ciężarem krzyża został umieszczony mniej więcej pośrodku deski (na której powstał obraz) i jest otoczony tłumem, który wyległ z miasta po lewej stronie i wielkim łukiem podąża w kierunku wzgórza Kalwarii. Jest to typowy wolny dzień za miastem. Jeźdźcy w czerwonych strojach, przypuszczalnie jakieś siły porządkowe, wskazują drogę. Po lewej stronie, blisko drogi, kilka kobiet z taczkami i tobołkami idzie w przeciwnym niż tłum kierunku. Kobieta o zaciętym wyrazie twarzy odciąga swojego męża, przypuszczalnie Szymona Cyrenejczyka, któremu żołnierze rozkazują pomoc w niesieniu krzyża. Muszą robić dużo zamieszania, bo inni ludzie zaczynają się gapić. W rzeczywistości nie jest jasne, czy pomoc w niesieniu krzyża jest dozwolona. Niektórzy z oprawców i rzemieślników włączają się do pomocy, jeden demonstracyjnie postawił nogę na krzyżu, cała sytuacja wzbudza już zainteresowanie jeźdźców w czerwonych płaszczach. Chłopcy się bawią, na pierwszym planie siedzi wędrowny kramarz, zwrócony plecami do oglądającego; jeszcze raz po prawej stronie obrazu zauważymy mężczyznę przypominającego wyglądem malarza.

Wydaje się, że większość osób uczestniczących w tej powszechnej wycieczce nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia zbliżającego się ukrzyżowania. Tylko jedna grupa na skale, na pierwszym planie po prawej stronie, nie pasuje do całego obrazu z powodu swych staromodnych gotyckich strojów i gestów żalu, Bruegel zebrał tu tradycyjną grupę kobiet spod krzyża; uczeń Jan dodaje im otuchy. Nie potrafimy wyjaśnić, dlaczego artysta dodał inny wymiar stylistyczny do tego pełnego realistycznych detali obrazu. Choć Bruegel nie był jedynym artystą, który traktował biblijne sceny w sposób marginalny, to możliwe, że spośród wszystkich artystów, którzy malowali w tej manierze, jego podejście było najbardziej konsekwentne. Jakie były jego intencje? Na pewno nie starał się prowokować, nie chciał, żeby postrzegano go jako niszczyiciela podstawowych dogmatów wiary chrześcijańskiej. Wskazuje na to fakt, że większość jego obrazów poświęconych jest tematyce biblijnej albo przynajmniej ją porusza.

Być może chodzi tu o krytykę Kościoła katolickiego wymierzoną nie przeciw wierze, ale przeciw instytucji, klerowi i ich ziemskiej władzy. Taka krytyka widoczna jest też w doborze tematów przez artystę. Bruegel nie malował męczenników, świętych z historii Kościoła katolickiego, ale jedynie postacie biblijne, innymi słowy te, które miały znaczenie dla każdego chrześcijanina. Możliwe, że swoją rolę odegrały tu też uczucia antyhiszpańskie. Kościół katolicki był tak nierozzerwalnie związany z ziemskim panowaniem Filipa, że atak na Kościół był atakiem na króla. Na obrazach Bruegela miejsce świętych zajmowali ludzie i krajobrazy Niderlandów. Świadomie lub nie, dzieła Bruegela odzwierciedlają pragnienie zdetronizowania obcych władców i dlatego ukazują coś z procesu emancypacji, jaka miała miejsce w prowincjach niderlandzkich.



Pieter Bruegel Starszy, *Procesja na Kalwarię*, **fragment**, 1564 r., olej na płótnie, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Muzeum Wien, Wiedeń.

Wydaje się, że oficerowie sprzecząją się, czy można pomóc Jezusowi w niesieniu krzyża. Po prawej stronie obrazu raz jeszcze można zobaczyć brodatego mężczyznę, przypuszczalnie samego malarza.

DROGA KRZYŻOWA

„A nadzieja nasza co do was jest silna, bo wiemy, że jak cierpień jesteście współuczestnikami, tak i pociechy”. (2 Kor, 1,7)

Chrystus podąża na Golgotę, zbliża się czas, „kiedy (...) to, co zniszczalne, przyodzieje się, w niezniszczalność, a to, co śmiertelne, przyodzieje się w nieśmiertelność”, kiedy „sprawdzą się słowa, które zostały napisane: Zwycięstwo pochłonęło śmierć” (1 Kor 15,54). Zbliża się czas zwycięstwa nie tylko Chrystusa, ale wszystkich należących do Niego, nawet tych powołanych w ostatniej chwili; na fresku z Rumunii jeden ze złoczyńców, niosąc swój krzyż, zwraca się do Chrystusa, gotowy pojąć i zaakceptować sens cierpienia, gotowy wezwać imienia Pana. Bizantyjski kościół św. Mikołaja z unikatowym kamiennym ikonostasem jest jednym z najcenniejszych zabytków Curtea de Arges.



Droga na Golgotę, Fresk bizantyjski, XIV wiek, Curtea de Arges, kościół książy św. Mikołaja, Rumunia.

Giorgio Vasari dokładnie opisał obraz tablicowy namalowany przez Rafaela w 1517 r., przedstawiając niezwykle, niemal cudowne wydarzenia, które towarzyszyły przewiezieniu obrazu drogą morską do Palermo: „Następnie wykonał Rafael dla klasztoru w Palermo przy kościele Matki Boskiej Bolesnej, należącym do zakonników z Monte Oliveto, obraz Chrystusa niosącego krzyż, uważany za nadzwyczajny” (G. Vasari, op.cit, s. 397-398).



Rafael (Raffaello Santi) (1483-1520), *Droga na Kalwarię*, (Bolesć Sycylijska), 1517 r., olej na desce, 318 x 229 cm.

Statek z Rzymu do Palermo, na pokładzie którego znajdował się obraz, zatonął podczas burzy z całym ładunkiem, ocalało jedynie dzieło Rafaela. Niesione prądem morskim dotarło do wybrzeży Genui, gdzie je wyłowiono. „Nie zniszczony, bez jakichkolwiek obrażeń okazał się prawdziwie niebiańskim dziełem. Mimo furii wichry i bałwany morskie miały szacunek dla piękności dzieła” (G. Vasari, op. cit., s. 398). Sława „cudownego” obrazu szybko rozeszła się, a zakonnicy z Monte Oliveto zdołali go odzyskać, ponownie wysyłając do Palermo, gdzie „zyskał większą sławę niż tamtejszy wulkan”. (czyli Etna). Jednak nawet w miejscu przeznaczenia dzieło nie zaznało spokoju. W 1622 roku zostało kupione przez króla Filipa IV, który potajemnie wywiózł je do Hiszpanii. W 1813 roku na fali kradzieży dokonywanych przez wojska napoleońskie, znalazło się w Paryżu, w 1822 roku powróciło do Hiszpanii.

Ponieważ obraz przeznaczony był dla kościoła w Palermo poświęconego boleści Matki Boskiej (stąd popularny tytuł Boleść Sycylijska), bezsilnie uczestniczącej w Męce Chrystusa, głównym motywem kompozycji jest dramatyczna wymiana spojrzeń i gestów pomiędzy Jezusem a Matką. Podczas drogi na Golgotę Chrystus, zlany potem i krwią, upada na ziemię a Szymon Cyrenejczyk przeciska się przez tłum oprawców i żołnierzy, aby mu pomóc. W chwili upadku Jezus przez moment znajduje się blisko Matki, która w przyпіływie rozpaczyci rzuca się w stronę Syna, daremnie powstrzymana przez pobożne kobiety. W tle sceny widnieje wzgórze Kalwarii.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520),
Droga na Kalwarię, (Boleść Sycylijska),
 fragment, 1517 r., olej na desce,
 318 x 229 cm

NIESIENIE KRZYŻA

„Zabrali zatem Jezusa. A On sam, dźwigając krzyż, wyszedł na miejsce zwane Miejscem Czaszki, które po hebrajsku nazywa się Golgota”. (J 19,16-17)

Wczesnochrześcijańscy egzegeci wskazywali na paralele między motywami i przedmiotami obecnymi w Starym Testamencie a krzyżem i ukrzyżowaniem Chrystusa opisanym w Nowym Testamencie. Jako figurę zapowiadającą ofiarę Chrystusa wymieniano chociażby Izaaka niosącego drewno na ofiarę z samego siebie (Rdz 22,6). Także w Nowym Testamencie możemy odnaleźć przepowiednie czynione przez Jezusa, który mówi: *„Kto nie bierze swego krzyża, a idzie ze Mną, nie jest Mnie godzien”*. (Mt 10,38).

Chrystus niesie krzyż, opierając krótszą belkę na lewym ramieniu. Przy obydwu jej końcach ukazano dwóch oprawców w barwnych strojach. Jeden z nich dociska pałką koronę cierniową do skroni Jezusa, drugi wciska krzyż w jego ramiona. Trzecia postać, odwrócona tyłem do widza, niesie dłuższą belkę krzyża. Być może jest to Szymon z Cyreny, którego według Ewangelii Mateusza, Marka i Łukasza zmuszono do pomocy skazańcowi. Jezus ślania się pod ciężarem krzyża. Jego twarz i stopy spływają krwią, a wzrok skierowany jest ku widzowi.

Niesienie krzyża – w znaczeniu metaforycznym – oznacza pełne wyrzeczeń naśladownictwo Chrystusa przez jego wyznawców, jedyny sposób prawdziwego zjednoczenia z Synem Bożym: *„Jeśli kto chce pójść za mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech Mnie naśladuje”* (Mk 8,34). Tak jak Chrystus niosący krzyż doznał bólu cierpienia i upokorzenia, tak podążający jego śladem chrześcijanin musi być gotowy na przyjęcie ryzyka odrzucenia cierpienia czy prześladowania.



Jan Zwan Wielkim, *Niesienie Krzyża*, 1485 r., skrzydło poliptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

UPADEK

Antoni Cygan sportretował Chrystusa przewracającego się pod ciężarem krzyża. Nakładające się na siebie, coraz bardziej szkieletowo opracowane płaszczyzny obrazują kolejne etapy upadku i następujące po sobie fazy przygniatającego do ziemi bólu. Artysta mierzy się z problemem ujęcia czasu na płaszczyźnie jednego obrazu. Odmalowuje następstwo wydarzeń i ich rozpiętość w przestrzeni wyobraża upływ czasu, słowem – realizuje wszystko to, do czego dawni artyści musieliby użyć kilku odrębnych obrazów.

Jezus, w cierniowej koronie, na prawym ramieniu opiera krótszą belkę krzyża. Nagie ciało o ziemistej barwie niemal wtapia się w szarą plamę tła. Nogi okrywa biała tkanina rozjaśniona zimnym światłem pochodzącym spoza obrazu i rozświetlającym także zbladłą twarz Odkupiciela. Poszczególne płaszczyzny rozgranicza bladoczerwony kontur zarysowujący kształt ramienia i pleców. Jezus trzyma głowę prosto, by zaraz skłonić ją pod brzemieniem krzyża. Linia barku z każdą odśloną umęczonego ciała staje się coraz bardziej intensywna, krwawiąca, by ostatecznie zgubić się w siatce konturów.



Upadek stanowi tylko symboliczne odniesienie do rzeczywistego wysiłku człowieka idącego na śmierć. Doświadczamy całego procesu Chrystusowej męki – słabości, walki z wycieńczeniem, powolnego gaśnięcia sił, zanikania życia. Stajemy przed metaforycznym upadkiem ciała i ducha.

Antoni Cygan, *Upadek*, 1991 r.,
olej na płótnie, Muzeum
Archidiecezjalne w Katowicach.

WERONIKA OCIERA TWARZ CHRYSZTUSOWI

„Gdy Go wyprowadzili, zatrzymali niejakiego Szymona z Cyreny, który wracał z pola, i włożyli na niego krzyż, aby go niósł za Jezusem”. (Łk 23,26)

Droga Chrystusa na Golgotę nie została przez ewangelistów szczegółowo opisana, budziła więc zainteresowanie wiernych, którzy pragnęli ją poznać i przeżywać wspólnie ze Zbawicielem. W odpowiedzi na tę potrzebę, a także dzięki wzmożonemu ruchowi pielgrzymkowemu do Jerozolimy i relacjom z tych podróży, w średniowieczu wykształciło się nabożeństwo Drogi Krzyżowej, które w kilkunastu epizodach pasyjnych opisywało wydarzenia podczas drogi Chrystusa na Golgotę.

W modlitewnych rozważaniach podejmowanych w trakcie nabożeństwa Drogi Krzyżowej pojawia się postać Szymona z Cyreny pomagającego nieść krzyż Chrystusowi, o którym wspominają wszyscy ewangelieści, oraz płaczące niewiasty opisane w Ewangelii św. Łukasza (Łk 23,27-31). Oprócz epizodów znanych z Biblii rozważano nabożeństwa o spotkaniu Jezusa z Maryją, trzech upadkach pod ciężarem krzyża, a także napotkaniu św. Weroniki.

Legenda o kobiecie, na której chuście odbiła się twarz Chrystusa, kształtowała się od około VI wieku. Właścicielka chusty przez długi czas nie miała imienia ani nie była wymieniona w kontekście Pasji. Dopiero w XIV wieku wykształciło się przekonanie, że cudowny wizerunek powstał podczas drogi na Golgotę, a kobieta, która miała otrzeć twarz Zbawiciela, otrzymała imię Weronika – od greckiego *vera eikon*, czyli „prawdziwy wizerunek”.

Chęłmski obraz ukazuje upadek Jezusa pod ciężarem krzyża. Syn Boży – w tunice, skrępowany sznurem – klęczy, starając się podnieść narzędzie swojej kaźni. Tuż za nim przestawiono Szymona z Cyreny, który pomaga, i dwóch żołnierzy towarzyszących Jezusowi w drodze na Kalwarię. Przed Chrystusem klęczy św. Weronika, która trzyma białą chustę i zbliża ją do twarzy Odkupiciela. Upadek pod krzyżem to kulminacja drogi na Golgotę. W dramacie drogi krzyżowej artysta zdecydował się ukazać moment, w którym Jezus doświadcza ludzkiej pomocy Szymona i Weroniki. Chrystus wymownie spogląda wprost na widza, niemalże pytając go o to, czy jest gotowy razem z nim wziąć krzyż na ramiona.



Weronika ociera twarz Chrystusowi,
połowa XVIII wieku,
kościół św. Andrzeja w Chęłmie.



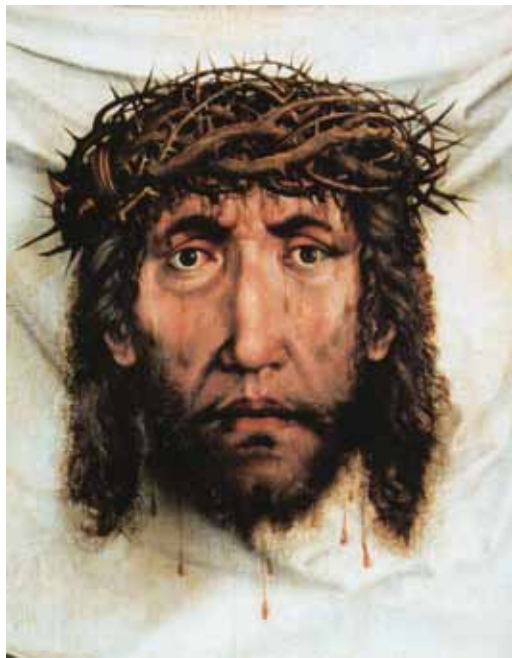
Jezus spotyka św. Weronikę i Matkę Swoją, widok instalacji, ikona, kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.



Jezus spotyka św. Weronikę i Matkę Swoją, ikona, kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Drogomyślu.

CHUSTA ŚW. WERONIKI

Św. Piotr z kluczami w szatach liturgicznych i św. Paweł w płaszczu apostołskim wsparty o miecz – narzędzie przyszłej męki – są przedstawieni po dwóch stronach tak zwanej chusty św. Weroniki – obrazu odcisniętej twarzy umęczonego Chrystusa w koronie cierniowej. Obydwaj Apostołowie będą pili kielich cierpień Chrystusa właśnie w Rzymie. Powstanie obrazu jest związane z tradycją wystawiania w Watykanie jednej z najcenniejszych relikwii świata chrześcijańskiego – *verikonu*. W tym okresie swojej twórczości niemiecki artysta znajduje się pod wpływem Dürera.



Martin Schaffner
(około 1478 - między 1546 a 1549 r.),
Święci Paweł i Piotr z chustą św. Weroniki,
fragment, 1518 r., tempera na desce,
Staatliche Kunschalle, Karlsruhe.



Martin Schaffner (około 1478 - między 1546 a 1549 r.), *Święci Paweł i Piotr z chustą św. Weroniki*, 1518 r., tempera na desce, Staatliche Kunschalle, Karlsruhe.

PODNIESIENIE KRZYŻA

To dzieło Rembrandta, w górnej części zwieńczone półkoliście, podobnie jak następne *Zdjęcie z Krzyża*, stanowią część cyklu *Pasja Chrystusa* powstałego na zamówienie księcia Fryderyka Henryka Orańskiego, namiestnika Niderlandów. Inspiracją do powstania cyklu była twórczość Rubensa, a konkretnie obraz, który udekorował katedrę w Antwerpii. Klient Rembrandta życzył sobie, aby dzieło, przeznaczone do prywatnej rezydencji, było znacznie mniejsze niż monumentalny obraz Rubensa. *Podniesienie Krzyża* i *Zdjęcie z Krzyża* tak spodobały się namiestnikowi, że zlecił artyście wykonanie kolejnych trzech.

Podobnie jak na *Zdjęciu z Krzyża* również na tym obrazie mistrz użyczył jednej z postaci swojej twarzy. To ubrany na niebiesko mężczyzna w berecie znajdujący się u stóp Chrystusa. Być może mistrz chciał dać do zrozumienia, że czuje się współodpowiedzialny za śmierć Jezusa ukrzyżowanego za grzechy ludzi i pragnie za nie odpokutować.

Kompozycja została zbudowana wokół bardzo wyraźnie zaznaczonej przekątnej – jej główną część stanowi ukrzyżowany Zbawiciel, a linię diagonalną wzmacnia postać z wyciągniętymi ramionami z całą siłą trzymająca krzyż u stóp Jezusa. W połowie wysokości z drugiej strony podtrzymuje krzyż inny mężczyzna, a w lewej części obrazu widoczna jest postać w stroju orientalnym. Ciało Chrystusa to jedyny element obrazu w pełni oświetlony. Bije od niego jasność. Pozostałe postacie znajdują się w cieniu.

Dzieło doskonale obrazuje bezprzykładną samotność Jezusa oraz triumf ciemności i śmierci. Efekt dodatkowo potęguje postać nagiego łotra, który przygląda się torturom, jakim poddawany jest Chrystus, a także łopata złowroźnie wbita w ziemię.

Rembrandt,
(Rembrandt Harmensz van Rijn),
Podniesienie Krzyża, około 1633 r.,
olej na płótnie, 96 x 72 cm,
Stara Pinakoteka, Monachium,
(Alte Pinakothek, Munchen).



UKRZYŻOWANIE

„Wtedy też ukrzyżowano z Nim dwóch złoczyńców, jednego po prawej, drugiego po lewej stronie. Ci zaś, którzy przechodzili obok, przeklinali Go i potrząsali głowami, mówiąc: «Ty, który burzysz przybytek i w trzech dniach go odbudowujesz, wybaw sam siebie; jeśli jesteś Synem Bożym zejź z krzyża!». Podobnie arcykapłani z uczonymi w Piśmie i starszymi, szydząc, powtarzali: «Innych wybawiał, siebie nie może wybawić. Jest królem Izraela, niechże teraz zejździe z krzyża, a uwierzymy w Niego. Zaufał Bogu: niechże Go teraz wybawi, jeśli Go miłuje. Przecież powiedział: «Jestem Synem Bożym»». (Mt 27,38-43)

Kwaterna poliptyku toruńskiego przedstawia dość rozbudowaną scenę ukrzyżowania. Krzyż Chrystusa wznosi się między krzyżami dwóch złoczyńców. Tekst Ewangelii mówi o „złoczyńcach ukrzyżowanych razem z Chrystusem” ale tylko Łukasz czyni rozróżnienie na dobrego i złego łotra (Łk 23,39-43). Literatura apokryficzna nadała złoczyńcom imiona Dyzma (dobry łotr) i Gestas (zły łotr). Różnicę pomiędzy Zbawicielem a dwoma ukrzyżowanymi, a czasem także między samymi skazańcami, sztuka próbowała pokazać za pomocą dostępnych jej środków. Ciało złoczyńców odmalowywano zazwyczaj jako skręcone i połamane, podczas gdy ciało Chrystusa wisi na krzyżu spokojnie i wyprostowane. Właśnie tak łotrów sportretował artysta na kwaterze poliptyku toruńskiego. Po prawej stronie Chrystusa jest ukrzyżowany Dyzma – dobry łotr, który kieruje głowę w stronę Odkupiciela, po lewej zaś, z głową nienaturalnie odchylną do tyłu, widzimy Gestusa – złego łotra. Strony mają znaczenie prawa symbolizuje sferę dobra, prawości, a także miejsce zbawionych na sądzie ostateczny, zasiadających po prawicy Boga. Wykrzyżowane, niemal połamane ciała złoczyńców, kontrastujące z godnie wiszącym na krzyżu ciałem Chrystusa, to także odniesienie do procedury łamania kości straconym, o którym mowa w Biblii i którego uniknął Chrystus (J 19,33).

Pod krzyżem stoją liczni świadkowie ukrzyżowania. Po lewej stronie widzimy omdlewającą Maryję w otoczeniu dwóch niewiast, które razem z Janem ją podtrzymują. Ta postawa Maryi, będąca wyrazem idei *compassio Mariae* – współcierpienia Matki z Synem, pojawia się w sztuce bizantyjskiej pod koniec XI wieku.



Ukrzyżowanie, ok. 1380-1390 r., kwaterna poliptyku toruńskiego, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie.

Wspomniane niewiasty to zapewne Maria Kleofasowa, w sukni oliwkowej i Maria Magdalena, w sukni pomarańczowej (J 19,25).

Na drugim planie przedstawiono żołnierza przebijającego włócznią bok Chrystusa. Apokryficzna Ewangelia Nikodema określa go imieniem Longin. Literatura hagiograficzna od około X wieku podaje legendę, według której Longin był ślepy na jedno oko, a krew tryskająca z boku Chrystusa miała go cudownie uleczyć, na kwaterze poliptyku toruńskiego widzimy dokładnie, jak krew z rany Odkupiciela wpada wprost do oka Longina. Po prawej stronie żołnierz w białej zbroi ze złoceniami i w pomarańczowo-żółtym kaftanie unosi rękę i wskazuje na Chrystusa. Jest to najprawdopodobniej setnik wypowiadający słowa: „Prawdziwie, Ten był Synem Bożym” (Mt 27,54), w otoczeniu starszyny i arcykapłanów.

W 1426 roku, na dwa lata przed przedwczesną śmiercią, Masaccio otrzymał od notariusza Giovaniego di Colino degli Scarsi zlecenie na wykonanie dużego poliptyku. Śmierć malarza w 1428 roku stanowiła wielką stratę dla ówczesnego środowiska artystycznego, dla którego Masaccio, obok Donatella i Brunelleschego, stanowił ważny punkt odniesienia. Poliptyk z tablicą przedstawiającą scenę Ukrzyżowania przeznaczony był do ołtarza w kościele Karmelitów w Pizie. Śmiały skrót perspektywiczny *da sotto in su*, użyty w obrazie ze zbiorów Capodimonte, uzasadnia jego centralna pozycja wewnątrz poliptyku, nad tablicą z przedstawieniem Madonny z dzieciątkiem. Rezygnując z dekoracyjności malarstwa poprzedniego stulecia, której echem jest złote tło kompozycji, artysta skupił uwagę na starannym ukazaniu postaci włączonych w renesansową przestrzeń. Duże barwne płaszczyzny przydają im ekspresji odwołującej się bezpośrednio do dzieł Giotto.

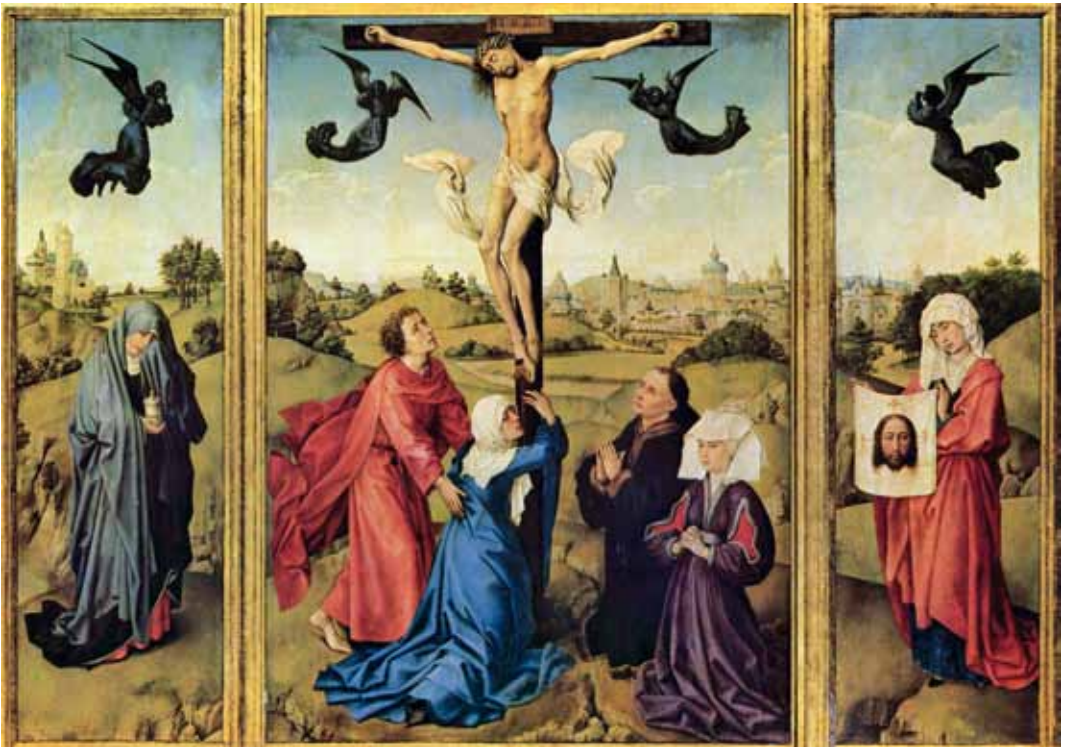
Pośrodku kompozycji Maria Magdalena klęczy odwrócona plecami do widza, unosząc w górę ramiona w geście rozpacz. Figura ukrzyżowanego Chrystusa, o precyzyjnie odtworzonej anatomii, świadczy o zainteresowaniu Masaccia założeniami humanizmu. Mistrzowsko namalowane fałdy szat Madonny i św. Jana stanowią wyraźne nawiązanie do rzymskich sarkofagów, które artysta miał okazję oglądać na cmentarzu (Camposanto) w Pizie.



Masaccio, (Tommaso di ser Giovanni Cassai) (1401-1428), *Ukrzyżowanie*, 1426 r. tempera na desce, 83 x 63,5 cm.

Ten wspaniały ołtarz z przedstawieniem Ukrzyżowania, zarejestrowany w 1659 roku w inwentarzu kolekcji arcybiskupa Leopolda Wilhelma bez wzmianki o autorze dzieła, jest jednym tryptyk z najważniejszych dzieł Rogiera van der Weydena. Artysta razem z Janem van Eykiem, uważany jest za ojca renesansowego malarstwa flamandzkiego.

Roger van der Weyden odniósł wielki sukces jako twórca malarstwa o tematyce sakralnej i w dziedzinie portretu. Malarz pracował dla arystokracji i bogatego kupiectwa flamandzkiego, a w czasie podróży do Włoch w 1450 roku dla księcia Lionella d'Este z Ferrary. Wielką innowacją jego malarstwa były pewne uproszczenie sakralnych kompozycji i skoncentrowanie się na ekspresji i stanach psychicznych przedstawianych postaci. Widać to zwłaszcza w porównaniu z malarstwem Jana van Eycka, który tworzył postacie wspaniałe, monumentalne o chłodnych obliczach. W części centralnej tryptyku Roger van der Weyden umieścił scenę Ukrzyżowania. U stóp krzyża widzimy Świętą Dziewicę, św. Jana oraz parę donatorów. Na tle jasnego nieba wznoszą się ciemne sylwetki aniołów. W kwaterze lewej artysta przedstawił Marię Magdalenę, a po prawej św. Weronikę. Malarz wydobywa uczucia towarzyszące bohaterom tryptyku za pomocą gestów i ekspresji twarzy. Cierpienie Maryi i ból św. Jana, który z przerażeniem patrzy na śmierć Chrystusa i jednocześnie pragnie podnieść osuwającą się Matkę Bożą, wydają się rozlewać na całe uniwersum za sprawą aniołów, które teatralnymi gestami przekazują światu tragiczną wieść. Możliwe, że ciemne postacie aniołów mają również symbolizować mrok, który jak głosi Ewangelia ma nadejść po śmierci Chrystusa.

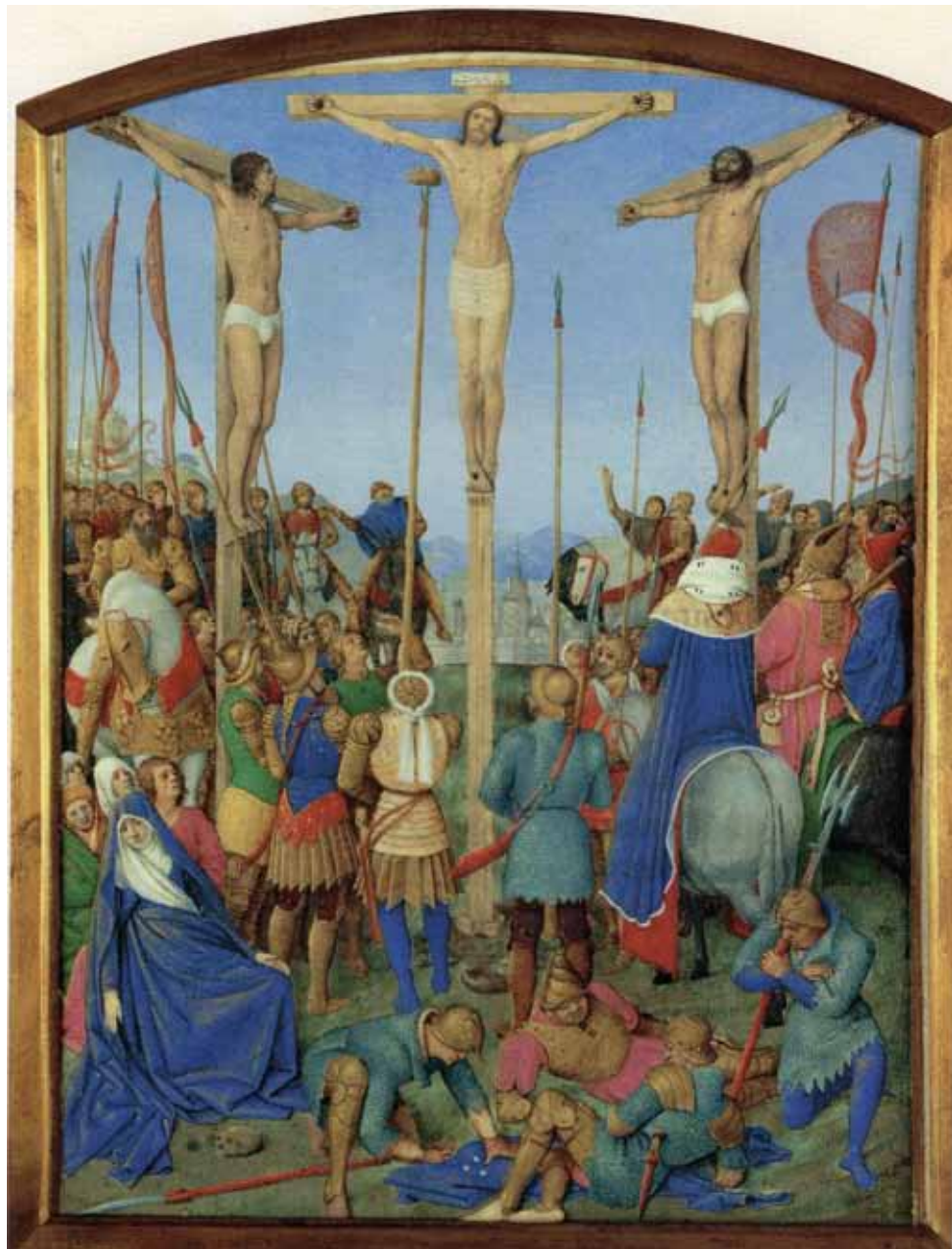


Rogier van der Weyden (ok. 1390/1400 – 1464 r.), *Tryptyk Ukrzyżowania*, ok. 1440 r., olej na desce, 96 x 69 cm, skrzydła boczne 96 x 27 cm.



Rogier van der Weyden (ok. 1390/1400 – 1464 r.), *Tryptyk Ukrzyżowania*, część środkowa, ok. 1440 r., olej na desce, część środkowa 96 x 69 cm.

Św. Łukasz jako jedyny z Ewangelistów obszernie opisuje zachowanie się jednego ze złoczyńców ukrzyżowanego razem z Chrystusem, którego tradycja nazywać będzie „dobrym łotrem”. Na obrazie Fouqueta, zbrodniarz po lewej stronie Jezusa odwraca się od niego i w konsekwencji od zbawienia, zaś ukrzyżowany po Jego prawej stronie zwraca się do Syna Bożego z nadzieją i słowami wszystkich grzeszników: „Jezu, wspomnij na mnie, gdy przyjdiesz do swojego królestwa”. (Łk 23, 42)



Jean Fouquet (ok. 1415-1420 – 1477-1481 r.), *Ukrzyżowanie*, miniatura na pergaminie, z Godzinek Etienne Chevalier, Musee Conde, Chantilly.

„Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie do ucznia: «Oto Matka twoja» I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie”. (J 19,26-27)

Przedstawienie krzyża Chrystusa wraz z towarzyszącymi mu Maryją i św. Janem jest jednym z najstarszych wariantów ikonograficznych ukrzyżowania. W scenie z polptyku olkuskiego Matka Boża i umiłowany uczeń stoją pogrążeni w bólu. Chrystus, rozpięty na niskim krzyżu, ocieka krwią. Głowa spoczywa na prawym ramieniu, a twarz zastygła w bolesnym grymasie.

Maryja ukazana jest jako Matka Bolesna. W czarnej żałobnej szacie, z dłońmi skrzyżowanymi na piersiach, pochyla głowę i trzyma chustę sugerującą gest ocierania łez. Płacz matki po stracie dziecka jest podkreśleniem ludzkiego wymiaru sceny. Maryja przedstawiona jest jako współcierpiąca z ukrzyżowanym synem, będącym ciałem z jej ciała. Święty Jan, odziany w czerwony płaszcz i zieloną szatę, boleśnie spogląda na Jezusa. Wołą Chrystusa Maryja stała się także jego matką – na nim ciąży obowiązek roztoczenia nad nią opieki po śmierci Mesjasza.

Tego typu wizerunki oprócz wymowy pasywnej były również interpretowane eklezjologicznie. Maryja stojąca pod krzyżem, stając się według przykazania Jezusa matką św. Jana, rozumiana była jako Matka całego Kościoła – *Mater Ecclesiae*.

Przydomek Bramantino, pod którym znany jest już w najdawniejszych dokumentach Bartolomeo Suardi, malarz i architekt lombardzki, podkreśla związek, jaki łączył go z pochodzącym z Urbino i starszym o około dwudziestu lat jego mistrzem Donatem Bramantem.

Żaden dokument ani żadne źródło literackie nie wspomina o wykonaniu tego dużego obrazu, którego przeznaczenie pozostaje nieznanne. W 1806 roku był już wystawiany w Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Bretanii i przypisywany Bramantemu. W 1781 roku Cavalcaselle dokonał właściwej atrybucji. W połowie XIX wieku *Ukrzyżowanie* oddano w depozyt do wiejskiego kościoła parafialnego w Villicino, ponieważ w kręgach akademickich styl obrazu nie cieszył się uznaniem. Po licznych interwencjach ważnych osobistości świata kultury płótno zostało zabrane w 1861 roku i na powrót wystawione w Pinakotece. Złożona symbolika obrazu, bogata w tradycyjne ikonograficzne elementy (czaszka Adama, słońce i księżyc, anioł i diabeł), i statyczność kompozycji wynikają z przyjętego w dziele założenia. Celem obrazu było nie ukazanie pewnej historii, ale wykład doktryny. Wedle bardzo prawdopodobnej hipotezy jest to ilustracja kazania Aelfreda



Jan Zwany Wielkim, *Ukrzyżowanie*, 1485 r., skrzydło polptyku olkuskiego w bazylice kolegiackiej św. Andrzeja w Olkuszu.

z Rievaulx (1147-1167), który komentując fragmenty księgi Izajasza, poprzez niejasne i często hermetyczne wizje średniowiecznej teologii, opisuje początki Kościoła i chrześcijaństwa. Prawa strona miałaby, wedle tej interpretacji, przedstawiać tradycję poprzedzającą religię chrześcijańską, mającą swe korzenie w kulturze żydowskiej, będącej spadkobierczynią kultur egipskiej i pogańskiej, postrzeganych jako niedoskonałe (z tej racji umieszczone zostały poniżej diabła i księżycy). Strona lewa natomiast symbolizowałaby nadzieję Chrystusa, który przez swą ofiarę na krzyżu pokonał szatana i wyzwolił spod jego panowania świat (symbolizowany przez owocujące drzewa), oświecając go światłem Prawdy (słońce).

Bramantino
(Bartolomeo Suardi) (ok. 1466-1530 r.),
Ukrzyżowanie ok. 1510-1511 r.,
olej na płótnie, 372 x 270 cm.



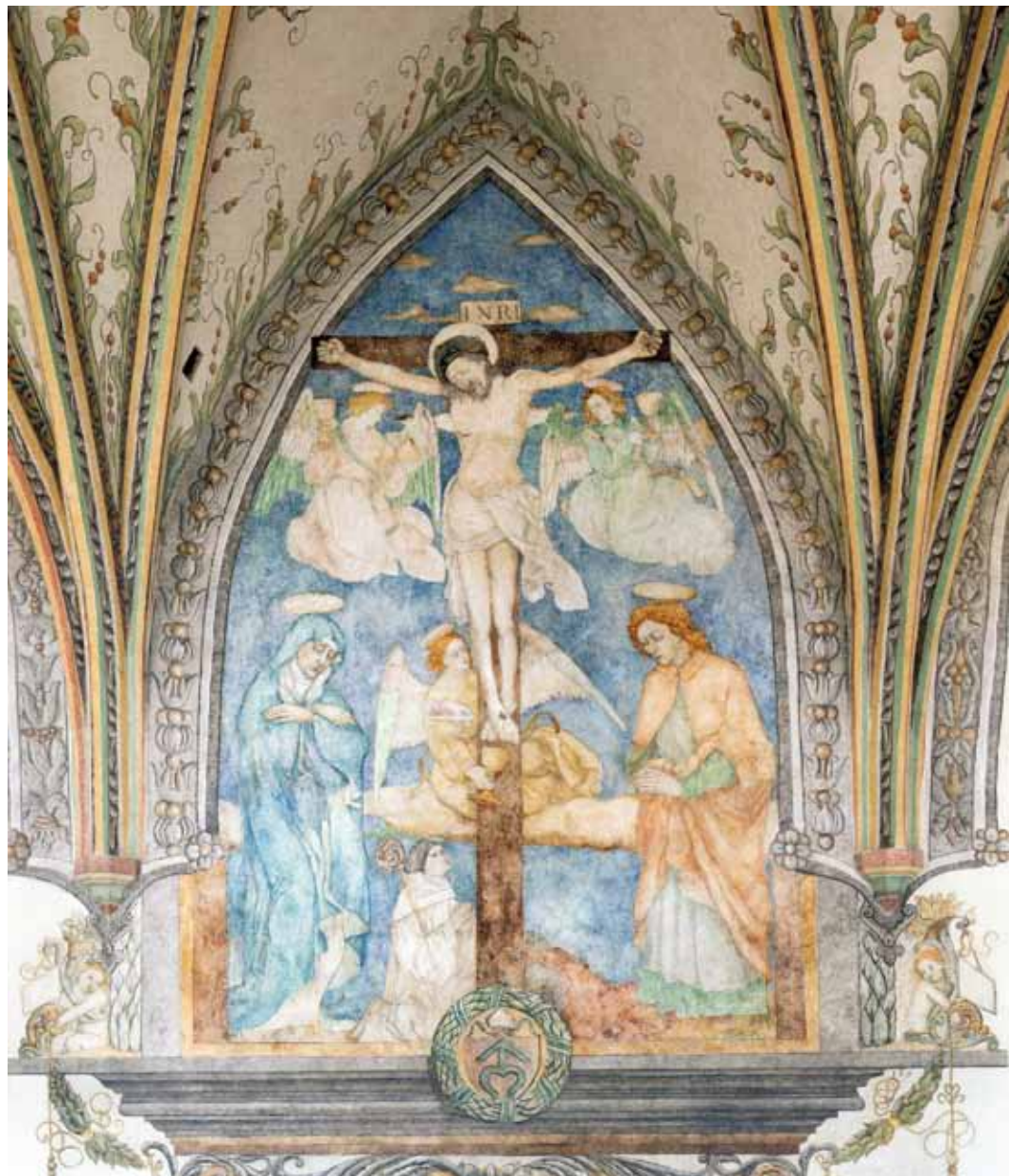
„A nad głową Jego umieścili napis z podaniem Jego winy: «To jest Jezus, Król Żydowski»”.
(Mt 27,37)

Ukrzyżowanie to najczęściej obrazowana w sztuce scena pasyjna. Najwcześniejsze znane wizerunki Jezusa ukrzyżowanego pochodzą z V stulecia. Początkowo Chrystus na krzyżu ukazywany był w typie triumfatora, bez wyraźnych oznak męczeństwa i fizycznego bólu towarzyszącego śmierci krzyżowej. Dopiero około połowy XIII wieku artyści zaczęli akcentować ludzki wymiar śmierci Syna Bożego. Powstające wówczas wizerunki, szczególnie charakterystyczne dla sztuki gotyckiej, pokazywały Chrystusa cierpiącego, umęczonego wielogodzinną egzekucją, z ciałem noszącym znamiona bicia i krwawiącymi ranami.

Na fresku z Mogiły wiszący na krzyżu Zbawiciel ma opuszczoną głowę i zamknięte oczy. Z nieba zlatują ku niemu aniołowie i zbierają do kielichów krew ukrzyżowanego, tryskającą z ran jego boku, dłoni i stóp. Motyw ten wiąże się z kultem Krwi Pańskiej i jest obecny w sztuce od około IX wieku. W pierwszych przedstawieniach krew wypływająca z boku jest zbierana do kielicha personifikacja Eklezji – Kościoła. W ten sposób ukazywano Kościół jako swego rodzaju dysponenta świętej Krwi Chrystusa, mistycznie przełanej w każdej mszy świętej.

U szczytu krzyża widnieje *titulus*, czyli tabliczka z zapisem winy Jezusa, sporządzona z nakazu Piłata. Treść napisu w brzmieniu zgodnym ze skrótem I.N.R.I., który ustalił się w sztuce, podaje Ewangelia Janowa: *Iesus Nazaremus Rex Iudeorum*. Na krakowskim obrazie *titulus* przybiera najczęstszą w sztuce formę prostokąta.

Pod krzyżem stoją Maryja i św. Jan. Matka Boża, przyodziana w błękitny płaszcz, z aureolą nad głową, ma ręce skrzyżowane na piersi. Święty Jan, w pomarańczowym płaszczu narzuconym na ramiona, trzyma dłonie złożone w modlitewnym geście. Postacie pochylają głowy, a ich twarze wyrażają smutek. U stóp krzyża przedstawiono opata cysterskiego: klęczący przed Jezusem zakonnik pełni w przedstawieniu funkcję oranta polecającego miłosierdziu Chrystusa swój zakon, co podkreśla ponadczasowość ofiary krzyża.



Stanisław Samostrzelnik, *Ukrzyżowanie*, 1530-1541 r.,
Opactwo Cystersów w Krakowie-Mogile.

Annibale założył w 1582 roku w Bolonii, wraz z kuzynem Lodovikiem i bratem Agostinem, Akademię degli Incamminati, która stawiała sobie za cel przybliżenie obserwacji natury w malarstwie, doskonalenie rysunku z natury, zmianę stosunku do wielkich dzieł dawnych mistrzów, poddanych ponownej analizie i skonfrontowanych z techniką rysunku z natury. A zatem mała teorii, za to wiele bezpośredniej obserwacji. To właśnie bolońska szkoła położyła podwaliny pod nowe malarstwo XVII wieku, które po przeniesieniu się Annibale i Agostina do Rzymu tam właśnie znalazło swój ośrodek. Annibale po przyjeździe do Rzymu połączył studia z natury z dogłębnym poznaniem dzieła takich twórców, jak przede wszystkim Rafael i Michał Anioł, choć bardzo silne pozostały jego związki z twórczością Correggia i malarstwem weneckim, w szczególności z Tintorettem. W centrum twórczości Annibale zawsze pozostało dążenie do połączenia barwy i monumentalizmu w ramach niezaprzeczalnego związku z naturą. To Ukrzyżowanie, poprzedzające rozpoczęcie prac nad najstynniejszym dziełem Annibale, jakim były malowidła w Galerii pałacu Farnese w Rzymie (1597-1600), należy do grupy obrazów, w których udało mu się połączyć cechy wielkiego rzymskiego malarstwa XVI wieku, z patosem wynikającym bezpośrednio z treści opowiadanej historii, często tragicznej. Zwróćmy uwagę, że monumentalna postać Chrystusa i centralny układ obrazu to elementy bezpośrednio zaczerpnięte z Michała Anioła, w dziele Annibale zyskujące jednak pełną tragizm naturalność. W scenie zdaje się uczestniczyć również pejzaż, przybierający żałobne tony, nie zaniedbywany przez Carracciego w żadnym z obrazów. Ważnym elementem tej fazy twórczości jest oddanie ludzkich emocji i bólu w sposób odległy od patosu i przesady.

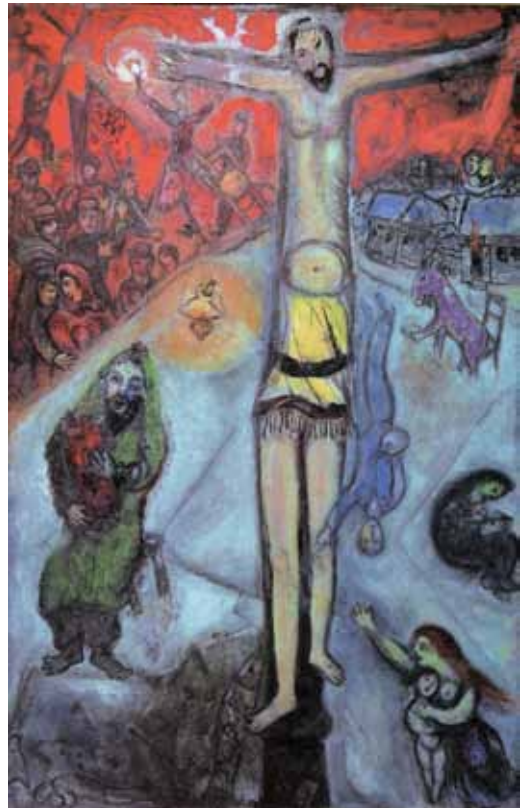


Annibale Carracci (1560-1609 r.),
Ukrzyżowanie, 1594 r.,
olej na płótnie, 33,8 x 23,4 cm.

„Zaufał Bogu: niechże Go wybawi, jeśli Go miłuje”

(Mt 27,43)

Ukrzyżowanie Chagalla wyraża całe spektrum problemów, które ostatecznie doprowadziły do odrzucenia Chrystusa przez wyznawców religii żydowskiej. Problemy te są aktualne do dzisiejszego dnia, aktualne są też wyrażone w sposób bardzo indywidualny na obrazie artysty ból, rozterka, przecucie, nadzieja.



Marc Chagall (1887-1985),
Ukrzyżowanie, 1937-1948 r.,
Lewe skrzydło tryptyku, olej na płótnie,
Musee National Marc Chagall, Nizza.

„A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa i Maria Magdalena”. (J 19,25)

W sztuce średniowiecznej św. Maria Magdalena pojawia się wielokrotnie w rozbudowanych scenach ukrzyżowania, w których razem z innymi niewiastami towarzyszy Maryi cierpiącej pod krzyżem. W XV. Wiecznym malarstwie włoskim postaci św. Marii Magdaleny, ekstatycznie obejmująca belkę krzyża i padająca przed nim na kolana, zaczyna się znacząco wyróżniać spośród osób zgromadzonych pod krzyżem. Św. Maria Magdalena stała się symbolem ludzi grzesznych, zbawionych przez ofiarę Chrystusa.

Martwy Chrystus wisi na krzyżu z głową opadającą na prawe ramię. Białe ciało okrywa przezroczysta tkanina zawiązana na końcach poziomej belki, która luźno opadając, odsłania klatkę piersiową Nazarejczyka. Tkanina będąca rodzajem całunu, odsłania jego nagość, w sensie metaforycznym stając się zastoną tabernakulum przechowującego Ciało Chrystusa. Zbawiciel promieniuje jasnym blaskiem, który modeluje poszczególne partie ciała, rozświetla środkową część obrazu oraz postać św. Marii Magdaleny u stóp krzyża. Św. Maria Magdalena, o długich blond lokach, w czerwonej sukni, ukazana jest jako pokutnica. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w swym obrazie Antoni Michalak odwołuje się do słynnego *Ukrzyżowania* Masaccia, w którym św. Maria Magda-

lena w krwistoczerwonej szacie, padając na kolana pod krzyżem, wykonuje gwałtowny gest ramionami. Michalak ukazuje jakby konsekwencję tego gestu, kolejną fazę ekspresyjnego ruchu.

Pokutnica św. Maria Magdalena staje się obrazem nawróconych grzeszników – wszystkich tych, za których Jezus oddał życie na krzyżu. Jest też wzorem postawy człowieka wobec Zbawiciela, która winna wyrażać się w przyłgnięciu do krzyża w świadomości winy istoty niegodnej tak wielkiej ofiary.

Scenę ukrzyżowania Antoni Michalak ukazał na tle nieco kubizującego w formie krajobrazu. Przestrzeń nieba i ziemi utrzymane są w tej samej tonacji, w której przeważają ciepłe brązy przechodzące w oranże. Temperatura barw ochładza się w środkowej partii tła, wraz z pojawieniem się w nim błękitów i zieleni. Strefę nieba wypełnia półkolisty łuk budzący skojarzenie z tęczą. Ten wymowny symbol, od czasów Noego oznaczający przymierze między Bogiem a ludźmi, wzbogaca obraz o kolejne treści i niejako zaznacza obecność starotestamentowego Boga Ojca. Ofiara Chrystusa – ostatnia krwawa ofiara przebłagalna – zapoczątkowuje okres Nowego Przymierza Boga z człowiekiem



Antoni Michalak,
Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną,
1958 r. olej na płótnie, 175 x 110,5 cm,
Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
w Lublinie.

PASJA

„O godzinie dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: «Eloi, Eloi, lema sabachthani», to znaczy: «Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścić?» (Mk 15,34)

Sceny pasyjne zakończone zwycięskim akcentem Sądu Ostatecznego zawierają odniesienie do najgłębszej otchłani cierpienia i osamotnienia, z której słyszymy ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu, oraz do całkowitego ostatecznego – triumfu drugiego przyjścia Bożego Syna.



*Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Wchodzenie na krzyż,
Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny,
Autor nieznany, około 1425 r., kwatera nastawy ołtarzowej,
tempera na desce, Galleria dell'Academia, Wenecja.*



Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny, kwatery nastawy ołtarzowej, fragment Pojmanie Chrystusa.



Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny, kwatery nastawy ołtarzowej, fragment, Chrystus przed Piłatem.



Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny, kwatery nastawy ołtarzowej, fragment Wchodzenie na krzyż.



Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny, kwatery nastawy ołtarzowej, fragment, Ukrzyżowanie..



*Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem,
Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie,
Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny,
kwatery nastawy ołtarzowej,
fragment Zdjęcie z krzyża.*



*Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem,
Wchodzenie na krzyż, Ukrzyżowanie,
Zdjęcie z krzyża, Sąd Ostateczny,
kwatery nastawy ołtarzowej,
fragment, Sąd Ostateczny..*

Obraz przedstawia Pasję ujętą w dwadzieścia dwie sceny, wraz z zamykającymi cykl Zmartwychwstaniem i Wniebowstąpieniem. Wydarzenia, choć rozegrały się w różnym czasie, zostały przedstawione na wspólnej płaszczyźnie rozległego pejzażu Jerozolimy. Cykl rozpoczyna wjazd Chrystusa do Jerozolimy, a zamyka scena wniebowstąpienia ukazana między Ogrodem Oliwnym a Golgotą, u góry kompozycji. Tego typu przedstawienia, określane często jako panoramy pasyjne, stanowiły jeden ze średniowiecznych sposobów obrazowania Męki Pańskiej.

Pasja Chrystusa rozgrywa się podczas zwykłego dnia, wśród scen z powszedniego życia średniowiecznego miasta. Pomiędzy jej kolejnymi etapami możemy dostrzec oracza z wołami, pasterzy, scenę polowania, wytworną damę w ogrodzie, kobiety niosące dzban, mężczyznę na łódce czy żebraka z psem. Rozplanowanie poszczególnych scen jest dość charakterystyczne. Stanowią one odrębną kompozycję, niektóre nieco bardziej rozbudowane. Szczegółowo opracowano na przykład scenę niesienia krzyża, wzbogaconą o rozmaite postacie, takie jak płaczki i żałobników podążających za Chrystusem wraz z orszakiem żołnierzy i oprawców. W tłumie dostrzec można św. Weronikę z odbiciem twarzy Jezusa na chuście, a tuż przy krzyżu Szymona z Cyreny. Podobnie ukrzyżowanie – z postaciami dobrego i złego łotra, z tłumem oprawców u stóp krzyża i oplakującą syna Matką Bożą – zajmuje znaczący fragment kompozycji.

Jerozolima z toruńskiego obrazu przybrała wygląd zachodnioeuropejskiego średniowiecznego miasta. Jest otoczona masywnymi murami z wydatnymi bramami i basztami obronnymi. Miasto w murach tworzy gęsta zabudowa, widać strome dachy kryte dachówkami i charakterystyczne schodkowe szczyty domów. Otoczenie Jerozolimy jest zdecydowanie mniej reprezentacyjne, choć także i tutaj na pojedynczych wzniesieniach dostrzec można obronne zamki, klasztory i kościoły.

Przy dolnej krawędzi obrazu, na tle muru klęczy fundator malowidła, dominikanin, który obejmuje spojrzeniem panoramę miasta. W pobliżu ukazano trzech wędrowców w strojach pielgrzymich. Zdaniem badaczy motyw ten może stanowić pewną wskazówkę – zaproszenie do pielgrzymowania droga Męki Pańskiej. Fundator niejako zachęca wiernych do podjęcia wysiłku przejścia drogi krzyżowej – jeśli nie dosłownie, to chociaż w formie duchowej, modlitewnej podróży. Do tego typu działań nawiązywał dominikanin z Ulm, Felix Fabri, który dwukrotnie, w 1480 i 1483 roku, pielgrzymował do Ziemi Świętej i stworzył opis Jerozolimy mający ułatwiać wiernym duchową podróż do świętych miejsc. Obraz z Torunia stanowił medium, które ją umożliwiał.



Pasja, po 1480 r., tempera na desce, 274 x 221 cm,
Kościół św. Jakuba w Toruniu.

Tryptyk Kazimierza Cieślaka to przykład obecności tradycyjnych wzorców ikonograficznych we współczesnej sztuce podejmującej wątki religijne. Trzy sceny ilustrują wydarzenia pasyjne – wyszydzenie Chrystusa, ukrzyżowanie i złożenie do grobu. W warstwie kompozycyjnej nie są nowatorskie i odwołują się do schematów znanych nam ze sztuki dawnej, przy czym artysta zrezygnował z elementów typowych dla rozbudowanych scen pasyjnych – postaci towarzyszących poszczególnym wydarzeniom i detali budujących otoczenie. Tryptyk skupia się wyłącznie na osobie Chrystusa, jego cielesności, upokorzeniu i męce.

Pierwszy kadr ukazuje Zbawiciela w typie *Ecce Homo*, w cierniowej koronie, upokorzonego, nagiego i próbującego oślonić się przed ludzkim wzrokiem. W dłoniach splecionych na wysokości podbrzusza Chrystus trzyma trzciniowe berło. Kolorystyka niepokoi: schematycznie opracowana, niebieskozielona postać wyraźnie odcina się od tła w odcieniu ugru. W nieco cieplejszy, purpurowy koloryt wpada zwisająca z ramienia tkanina płaszcz. Twarz Jezusa jest słabo widoczna, choć oświetlona kontrastującym światłem. Zacienione partie deformują jej rysy i wtapiają się w partie włosów i zarostu. Twarz sprawia wrażenie udreżonej ciężko pobitej, okaleczonej w stopniu znacznie większym niż reszta ciała.

Ukrzyżowany Chrystus na drugiej części tryptyku jest całkowicie nagi, zgodnie z prawdą historyczną, ale wbrew tradycji ikonograficznej, która przez szacunek do Syna Bożego nakazywała przedstawianie go w okrywającym biodra *perizonium*. Ciało niemal wrasta w strukturę narzędzia kaźni. Ramiona ukrzyżowanego stają się ramionami krzyża, tylko podkurczone nogi odrywają się od pionowej belki. Na twarzy, modelowanej granatowymi plamami, maluje się wysiłek i ból.

Ostatni obraz to martwy Chrystus leżący na całunie. Ciało jakby złożone na stole prosektoryjnym, leży prosto. Prawa ręka spoczywa wzdłuż tułowia, lewa, zgięta w łokciu, okrywa nagość. Choć ciało nie nosi oznak fizycznej męki, trudno oprzeć się wrażeniu nienaturalności tej śmierci. Sina, zielononiebieska skóra obciąża szkielet, a przerażająca, wykrzywiona twarz sugeruje ból towarzyszący ostatnim chwilom życia.



Kazimierz Cieślík, *Tryptyk*, lata 80. XX wieku, olej na płótnie, Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach.

GOLGOTA

Rembrandt traktował grafikę jako autonomiczną dziedzinę sztuki, dysponującą własnymi środkami wyrazu. *Trzy Krzyże* mają skalę obrazu i stanowią mistrzowskie osiągnięcie nie tylko w graficznym dorobku artysty, ale i historii sztuki europejskiej. Wcześniej Rembrandt kilkakrotnie już podejmował w akwaforach temat Ukrzyżowania, zbliżając się do ujęcia, które ekspresję zawdzięcza rozwiązaniom światłocieniowym. Światło bowiem pełni w jego dziełach ważką i symboliczną funkcję.



Rembrandt van Rijn (1606-1669), *Trzy Krzyże* (Ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami), fragment.



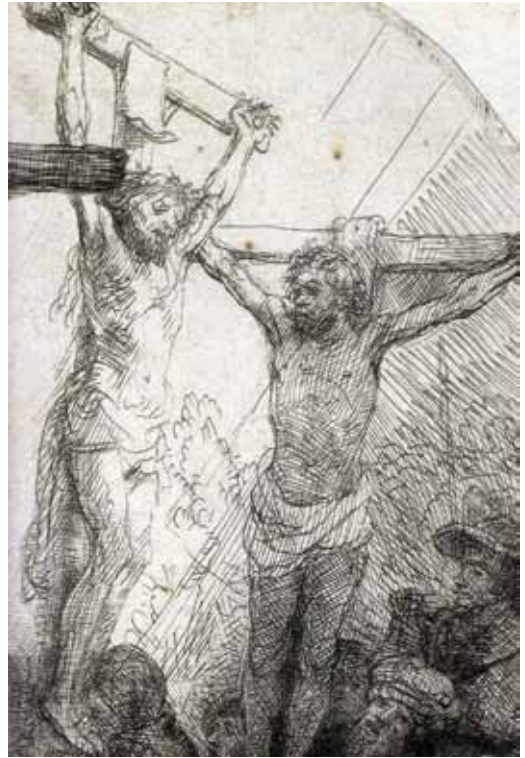
Rembrandt van Rijn (1606-1669), *Trzy Krzyże* (Ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami), 1653 r., stan IV/5 przed 1655 r., papier, sucha igła, miedzioryt, 38,5 x 44,8 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Szczególnie monumentalny efekt osiągnął Rembrandt około 1655 roku w tym właśnie czwartym stanie ryciny, którym tak różni się od wcześniejszych, iż niekiedy uznawano go za kompozycję powstałą z innej płyty. *Trzy Krzyże* oddziałują tu poprzez słynny rembrandtowski „malowniczy nieporządek”.

Dawna kompozycja pociemniała dzięki silnym, równoległym liniom kreskowania. Grupy postaci stały się bardziej zwarte, gesty zyskały na ekspresji. Wielokrotnie kreślone, zachodzące na siebie kontury stworzyły wrażenie ruchu, lecz

kompozycja stała się bardziej harmonijna i jednolita, potęgując wrażenie dramatyzmu w zestawieniu z nagłą intensywnością światła, wydobywającego samotność, ale i triumf umierającego Chrystusa pośród ludzi pogrążonych w ciemnościach, ogarniających ziemię w chwili śmierci Zbawiciela.

Kompozycja, zamierzona jako nokturn, opracowana została w technice suchej igły. Stanowi to również o wyjątkowości dzieła, bo najlepsze efekty artystyczne uzyskuje się w tej technice tylko w paru pierwszych odbitkach; pozostające po ryciu wiórki wkrótce łamią się pod prasą i nie zatrzymują już farby. Linia traci „puszystość”, a opracowane igłą partie – aksamitną miękkość i głęboką czerń. Odbitki stanu IV tak dobrej jakości, jak egzemplarz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie to rzadkość w światowych kolekcjach.



Rembrandt van Rijn (1606-1669),
*Trzy Krzyże (Ukrzyżowany pomiędzy
dwoma łotrami)*, fragment.

Jest to najważniejsze dzieło o tematyce religijnej Johanna Joachima Kandlera, nadwornego rzeźbiarza Augusta III, od 1740 roku, aż do śmierci kierującego manufakturą porcelany w Miśni. Zostało zaprojektowane z przeznaczeniem na dar króla dla papieża Benedykta XIV, a wykonane w czterech egzemplarzach, z których trzy, poza wawelskim, znajdują się dziś w Watykanie, w Dreźnie i w nadreńskim Elberfeldzie. Wawelska *Golgota* pochodzi najpewniej ze zbiorów Brühlów w Pforten (dziś Brody) na Śląsku, rozproszonych po 1945 roku.

W Golgocie artysta najpełniej ujawnił swój geniusz twórczy. Doskonałe w formie, pełne artystycznej i ideowej ekspresji dzieło przenika religijny mistycyzm, nastrój cierpienia, grozy, a zarazem nadziei. Pełnoplastyczna kompozycja rzeźbiarska, złożona z piętnastu segmentów, przedstawia na Golgocie Ukrzyżowanego Chrystusa i jedenaście zgromadzonych osób. Omdlałą Matkę Zbawiciela, nad którą pochyla się Maria Jakubowa, podtrzymuje święty Jan, klęcząca św. Maria Magdalena obejmuje rękami krzyż, wokół stoją rzymscy żołnierze z włóczniami, wśród nich setnik i dwaj starsi mężczyźni, z których jeden to zapewne Józef z Arymatei. Na trawie ukazane są ponadto piszczele, czaszka i naczynie na ocet, w głębi – drzewa palmowe. Na ścianie bocznej wyryto daty 1743 i 1744 oraz nieczytelne słowa.

Porcelanowa rzeźba dotarła na Wawel w stanie niekompletnym – brakowało figur Marii, świętego Jana i Marii Jakubowej, z postaci Chrystusa zachowały się jedynie fragmenty, a części zachowane były mocno uszkodzone. Z czasem udało się nabyć kilka brakujących figur. Ubytki zrekonstruował w Dreźnie wawelski konserwator Jan Kostecki. Obecnie dzieło w całej okazałości wystawione jest w jednej z sal zamkowych.



Johann Joachim Kandler (1706-1775 r.), *Golgota*, 1743-1744 r., porcelana biała, szklowana, 143,5 x 145 x 71 cm, ofiarowana w 1955 r. przez Tomasza Wierzejskiego, Muzeum na Wawelu.

ZDJĘCIE Z KRZYŻA

Maria Węgierska, siostra Karola V, kolekcjonerka dzieł mistrzów niderlandzkich, zrealizowała w końcu swoje marzenie, pozbawiając bractwo kuszników z Leuven obrazu zdobiącego ołtarz główny ich kaplicy w nieistniejącym dziś kościele Notre-Dame-hors-le-Mur – słynnego *Zdjęcia z krzyża* Rogiera van der Weydena, wymieniła go za organy wycenione na 1500 florenów i za jego replikę namalowaną przez Michiela Coxcie. Według badań Vincente Alvareza, w 1551 roku obraz znajdował się w kaplicy rezydencji Marii Węgierskiej, gdzie podczas podróży zobaczył go Filip II, który kupił płótno od swojej ciotki i w 1555 roku zabrał je do Hiszpanii. Monumentalna, dramatyczna kompozycja stanowi najwybitniejszy przykład młodzieńczej twórczości artysty, a jednocześnie podstawowy punkt odniesienia w analizie jego dorobku, jako że jest to bezsporne dzieło van der Weydena, wymienione w rejestrze prac mistrza z 1574 roku. Opis zawarty w tym źródle pozwala przypuszczać, że tablica była pierwotnie częścią tryptyku, którego skrzydła boczne zaginęły. Sposób rozmieszczenia uczestników sceny namalowanych w naturalnej wielkości przywodzi na myśl rzeźbiony relief harmonijnie zakomponowany w złotej niszy, na podobieństwo ołtarza szafiastego z rzeźbami z polichromowanego drewna.



Rogier van der Weyden (ok. 1399-1464 r.), *Zdjęcie z krzyża*,
ok. 1435 r., olej na desce, 220 x 262 cm.

Brak pejzażu i złote tło uwypuklają modelunek postaci, na których skupia się uwaga widza. Van der Weyden w mistrzowski sposób odtworzył w renesansowej kompozycji połączane tło typowe dla średniowiecznego malarstwa religijnego.

Głównym elementem kompozycji jest nagie ciało Chrystusa tworzące nie ma poziomą krzywiznę i przypominające scenę Złożenia do grobu. Zdaniem niektórych badaczy, ten sposób przedstawienia miał łączyć różne epizody następujące po Ukrzyżowaniu: Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie i Złożenie do grobu. Różne epizody sfoczone w ciasnej przestrzeni miały zachęcić wiernych do refleksji nad kwestiami śmierci Zbawiciela.

Zdjęcie z krzyża, ciało leży na całunie, podtrzymywane przez św. Jana, który ociera z krwi twarz Jezusa. Na czole widoczny jest krwawy ślad po koronie cierniowej. Zastygła krew dostrzec można także na szyi i wokół rany na prawym boku. Nad ciałem Chrystusa klęczy Maryja w białej szacie, z dłońmi złożonymi w geście modlitwy. Za Maryją widoczne są kolejne postacie, które Biblia wymienia jako zajmujące się pogrzebem Chrystusa: Maria Magdalena, ubrana zgodnie z modą panującą w czasie powstania obrazu, trzymająca w dłoniach swój podstawowy atrybut – naczynie na wonności, oraz Józef z Arymatei i Nikodem.

Naczynie z wonnościami, którymi zostanie namaszczone ciało Jezusa, ma wymiar głęboko symboliczny. Według ewangelii Jana Nikodem przyniósł w tym celu „około stu funtów mieszaniny mirry i aloesu” (J 19,39), które to składniki według Prawa Mojżeszowego zawierał olej służący do namaszczenia Arki Przymierza i sprzętów znajdujących się w świętym Przybytku. Namaszczenie Chrystusa olejami było uświęceniem jego ciała i oddaniem mu należytej czci. W ten sposób przygotowane ciało Odkupiciela stało się najświętszą ofiarą złożoną Bogu.



*Zdjęcie z krzyża, 1540 - 1550 r.,
kwatery tryptyku w kościele
św. Idziego w Tarczku,
woj. świętokrzyskie.*

PIETA

To drugie dzieło wyrzeźbione podczas pięcioletniego pobytu Michała Anioła w Wiecznym Mieście za pontyfikatu papieża Aleksandra VI, Wykonane zostało na zlecenie francuskiego kardynała Jana Bilheres de Lagraulas, opata Saint-Denis i ambasadora króla Francji Karola VII.

Opat nie miał zamiaru wywozić dzieła do Francji. Chciał, aby Pieta znalazła się w Bazylice św. Piotra, jako symbol poparcia Francji dla Rzymu i potwierdzenie zwierzchnictwa papieskiego.

Dlatego postać Matki Boskiej symbolizująca Kościół siedzi na skale Golgoty, kamieniu węgielnym, na którym św. Piotr, pierwszy papież i jego następcy zbudowali Kościół.



Michał Anioł Buonarroti, *Pieta Watykańska*, 1498 – 1499 r.
marmur, 174 x 195 cm, Bazylika św. Piotra, Watykan.

Motyw Piety, czyli Matki Boskiej trzymającej w ramionach zdjętego z krzyża Jezusa, był rozpowszechniony w ikonografii gotyckiej w wielu krajach Europy, szczególnie w piętnastowiecznej Francji i w nieco mniejszym stopniu w Italii.

Rzeźba Michała Anioła miała niewiele wspólnego ze średniowiecznymi przedstawieniami obezwładnionej bólem matki, ucieleśniającej tak wielbioną w średniowieczu religijność i cierpienie.

Artysta w sposób niebywały zaadaptował scenę do klasycznej estetyki, w której triumfuje piękno. Cierpienie i bezradność Matki Boskiej wyraźne zostały tylko gestem jej lewej dłoni, którym zdaje się zadawać nieme pytanie o mękę Chrystusa.

Pieta watykańska jest bardzo nowatorska kompozycyjnie. Michałowi Aniołowi pierwszemu udało się przedstawić Matkę Boską w sposób naturalny. Siedząc, podtrzymuje bezwładne ciało Jezusa spoczywające na jej kolanach. Aby sztywne członki Chrystusa zmieściły się w ramionach Maryi., Michał Anioł zmienił proporcje obydwu postaci, znacznie powiększając postać Matki Boskiej. Dzięki temu zabiegowi powiększyła się przestrzeń wokół Chrystusa. Gdyby jednak Matka Boska wstała, okazałaby się dużo wyższa od syna. Całość doskonale wpisuje w strukturę piramidalną, tak często wykorzystywaną przez Leonarda da Vinci, przeciętą dwiema prostopadłymi osiami, które wyznaczają głowy Matki Boskiej i Chrystusa. Podstawę trójkąta tworzą bogato udrapowane szaty Maryi po prawej stronie oraz nagie stopy Chrystusa zwisające bezwładnie po lewej. Linia prowadząca od lewego przedramienia Matki Boskiej do lewej stopy Chrystusa jest równoległa a do bezwładnie zwisającej ręki Zbawiciela.

Renesansowy człowiek wybierał harmonijne kompozycje o idealnych proporcjach, w których triumfowało piękno.

Zgodnie ze świadectwem obu biografów współczesnych Aniołowi twarz Maryi była zawzięcie krytykowana.

Vasarii napisał: (...) byli i tacy niemądrzy, co twierdzili, że postać Matki Boskiej jest zbyt młoda, a nie wzięli pod uwagę, że osoby dziewicze o nieskażonym życiu dobrze się trzymają i zachowują młodo, niczym niezmażony wyraz twarzy przez długi czas, a dopiero, gdy coś je zasmuci, jak to było z Chrystusem, dzieje się z nimi przeciwnie” (Żywoty... PW 1979 s. 452).

Jej przymknięte oczy i piękna, pełna spokoju twarz zdają się świadczyć, że pogodziła się ze śmiercią syna, poznawszy obietnicę zbawienia dzięki ofercie Chrystusa. Niemy ból na twarzy Maryi jest prawdopodobnie nawiązaniem do kazania św. Bernardyna ze Sieny. Mówił on o Maryi, trzymającej w ramionach martwe ciało Syna, że wspominała go jako małego chłopca, którego tuliła do piersi.

Pieta Watykańska jest jedynym dziełem podpisanym przez Michała Anioła. Na szarfie przecinającej na skos tors Maryi znajduje się napis; MICHEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT FACIBAT (Uczyńił to Florentczyk Michał Anioł Buonarroti).

Codivi i Vasari napisali, że postanowił podpisać dzieło, ponieważ zaczęto przypisywać jego autorstwo innemu artyście. Chyba jednak podpisanie dzieła w tak widocznym miejscu świadczy raczej o tym, że Buonarroti był po prostu dumny z tej rzeźby. Pieta Watykańska uznawana jest za drugie arcydzieło Michała Anioła

W 1749 roku Pietę umieszczono w miejscu, w którym znajduje się do dziś, pomiędzy Świątymi Drzwiami a kaplicą św. Sebastiana: w pierwszej kaplicy od południowej strony Bazyliki św. Piotra.

OPŁAKIWANIA (LAMENTACJE)

„Potem Józef z Arymatei, który był uczniem Jezusa, lecz ukrytym z obawy przed Żydami, poprosił Piłata, aby mógł zabrać ciało Jezusa. A Piłat zezwolił. Poszedł więc i zabrał Jego ciało. Przybył również i Nikodem, ten, który po raz pierwszy przyszedł do Jezusa w nocy, i przyniósł około stu funtów mieszanki i aloesu”. (J 19,38-39)

Na najwcześniejszych wyobrażeniach zdjęcia z krzyża pojawia się Józef z Arymatei, często wykonujący tę czynność wspólnie z Nikodemem. Od X wieku przedstawienia były stopniowo wzbogacane o kolejne postacie – Marię Magdalenę i Marię matkę Jakuba. Sztuka nowożytna wykreowała bardzo rozbudowane sceny, w których liczba asystujących przy zdejmowaniu z krzyża jest powiększona także o anonimowych pachotków i służę.

Opłakiwanie z Chomranic to jedno z najstynniejszych dzieł polskiej sztuki średnio-wiecznej. Obraz ukazuje rozbudowaną scenę zdjęcia z krzyża. Anonimowy artysta przedstawił szersze niż w poprzednich scenach ujęcie Kalwarii – pusty krzyż Chrystusa otaczają krzyże z ciałami Dyzmy (po prawicy Chrystusa) i Gestasa. Uważny obserwator na nogach złoczyńców dostrzeże krwawe ślady – znak wspomnianego przez św. Jana łamania gołeni (J 19,33).

Martwy Chrystus leży na białym całunie trzymany przez Józefa z Arymatei i Nikodema. Smukłe, blade ciało poza ramą w boku nie nosi śladów męki. Klęczy nad nim Maryja, a w jej pozie trudno doszukać się emocji matki uczestniczącej w ostatniej postudze przy zmarłym dziecku. Maryja trwa w modlitwie i – tak jak kiedyś w Betlejem – medytuje, doświadczając tajemnicy życia i śmierci Syna Bożego. Poprzez wspólną dla Matki Bożej i Chrystusa kolorystykę szat, a nawet układ kompozycyjny obrazu, w którego centrum, na osi krzyża, znajduje się właśnie Maryja, artysta odniósł się do idei *compassio Mariae* – współodczuwania, współcierpienia Maryi i jej duchowego zjednoczenia z Jezusem.

Tuż przy Maryi stoi Maria Kleofasowa, w czarnej szacie i w białym zawoju na głowie. Po lewej widzimy Marię Magdalenę trzymającą naczynie z wonnościami i zwracającą się w stronę Jana Apostoła.

Tło wypełnia ornament z motywem winorośli – rozwiązanie zastępujące popularne złote tło, które choć stopniowo wypierane przez pejzaż, ciągle jeszcze było obecne w polskiej sztuce okresu późnego średniowiecza.



Mistrz Opłakiwania, *Opłakiwanie z Chomranic*, ok. 1440 r., tempera na desce, Muzeum Diecezjalne w Tarnowie.

OPŁAKIWANIA (LAMENTACJE)

Wiosną 1460 roku Ludovico Gonzaga mógł czuć się wreszcie usatysfakcjonowany, po niemal trzech latach pertraktacji Andrea Mantegna przyjął bowiem zaproszenie, by jako nadworny malarz zamieszkać w Mantui. Mantegna, mimo młodego wieku, był już uznawany za jednego z najlepszych malarzy północnych Włoch, a Ludovico Gonzaga, by pozyskać go do służby, musiał obiecać mu sowiłą zapłatę w postaci darów, miesięcznej pensji i utrzymania całej sześciuosobowej rodziny mistrza.



Andrea Mantegna (1431-1506 r.), *Martwy Chrystus*, ok. 1475-1478 roku, tempera na płótnie, 68 x 81 cm.

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że umowa okazała się niezwykle korzystna dla obu stron. Uczony arystokrata, o humanistycznym wykształceniu, mógł podziwiać zręczność, z jaką Mantegna przekładał ideały świata klasycznego na język malarski, malarz zaś był przez czterdzieści lat niekwestionowanym królem mantuańskiej sceny artystycznej i zdobywszy uznanie i mecenat trzech pokoleń Gonzagów, nigdy nie stracił raz osiągniętej pozycji. *Martwy Chrystus* jest jednym z obrazów, który Mantegna namalował w cza-

się swego pobytu w Mantui. Zachowało się jednak niewiele informacji na temat tego dzieła, uważanego za najdoskonalszy wyraz geniuszu artysty. Nie wiadomo na przykład, kiedy i dla kogo zostało wykonane. Wiemy natomiast, że Mantegna zachował dla siebie drugą wersję tej kompozycji, ponieważ w spisie obrazów, które pozostawił w spadku synowi Ludovicowi, wymieniony został *Chrystus w skrócie*. Skomplikowane są również kolekcjonerskie dzieje tego płótna, które znalazło się w Pinakotece dopiero w 1824 roku. W pewnym momencie – nie wiadomo, jak i dlaczego – dzieło to zostało wysłane z Mantui do Ferrary. Stamtąd na początku XVII wieku znalazło się w Rzymie, gdzie odnotowywane było w kolekcji rodziny Aldobrandinich aż do początku XIX wieku.

Siła tego obrazu płynie przede wszystkim z zastosowania odważnego skrótu perspektywicznego oraz zdumiewającego realizmu szczegółów. Niezwykły punkt widzenia przyjęty przez Mantegnę – który na pierwszym planie przedstawił umęczone ciało Chrystusa – miał na celu wzbudzenie w widzu silnego współczucia. Dzieło było bowiem pomyślane jako przedmiot medytacji i prywatnej dewocji.

Wrażenie, jakie wywołują w widzu detale, jest zadziwiające – wystarczy spojrzeć na łzy, przezroczyste i kruche jak kryształ, które żłobią bruzdy na twarzach Józefa z Arymatei i Matki Boskiej. Tego typu elementy wydają się nie tyle namalowane, ile raczej cyzelowane, co jest zasługą obranej przez Mantegnę techniki: mistrz użył tempery zamiast bardziej błyszczących farb olejnych i nie pokrył obrazu, jak to było wówczas powszechne, warstwą przezroczystego werniksu (werniks podkreślał co prawda żywość kolorów, ale zakrywał najdelikatniejsze detale).



Andrea Mantegna (1431-1506 r.),
Martwy Chrystus, fragment,
ok. 1475-1478 roku.



Andrea Mantegna (1431-1506 r.),
Martwy Chrystus, fragment,
ok. 1475-1478 roku.

ZŁOŻENIE DO GROBU

Jak wiadomo ze źródeł, Carpaccio zaczynał swoją działalność w warsztacie Giovanniego i Gentilego Bellinich i możliwe, że właśnie od tego ostatniego nauczył się techniki wytwarzania wielkich scenograficznych „*teleri*”, płócien dużych rozmiarów, które w Wenecji zastępowały freski, zbyt nieodporne na wszechobecną w mieście słońną wilgoć. Stał się wielkim specjalistą od tego rodzaju obrazów, malując sceny z życia świętych umiejscowione w baśniowych i egzotycznych sceneriach, odznaczających się zwykle nienaganną konstrukcją perspektywiczną. Te dwie cechy tematu i formy zawsze występowały razem w wielkich narracjach pędzla tego artysty, sprawiając wrażenie, że ma się do czynienia z prawdziwymi scenami wziętymi z życia Wenecji, tego najbardziej międzynarodowego z miast basenu Morza Śródziemnego. Jednakże już w pierwszych dziełach malarz daje dowody kultury plastycznej wykraczającej daleko poza granice Republiki Weneckiej, czerpiącej z doświadczeń malarzy z Urbino, Ferrary czy mistrzów flamandzkich, w połączeniu z niemal graficznym linearyzmem, który pozwala domyślać się intensywnych studiów nad rycinami.



Vittore Carpaccio (ok. 1460-1526 r.), *Złozenie do grobu*, 1505 r., olej na desce, 145 x 185 cm.

Można przypuszczać, że z malarstwa, ale również z tekstów religijnych powstałych na Północy, wzięło się zainteresowanie Carpaccia złożonymi alegoriami i symboliką sakralną. Bliskie kontakty z kręgami humanistów weneckich, a w szczególności padewskich, stały się źródłem inspiracji przy przedstawianiu tematyki dworskiej i rycerskiej.

Obu Bellinim Carpaccio zawdzięcza świetlistość swojego malarstwa, przesyconego patosem i tajemniczego, w którym źródła światła są wyraźnie umiejscowione tak, by nie rozjaśniać całego pejzażu, lecz wydobywać poszczególne fragmenty sceny oraz liczne przedmioty o znaczeniu symbolicznym.

Rafaël był synem nadwornego malarza z Urbino, Giovanniego Santi. według Giorgia Vasariego, Rafaël po kilku pierwszych latach nauki w rodzinnym mieście, jeszcze jako dziecko, został wysłany przez ojca do Perugii, aby tam, w warsztacie Pietra Vannucciiego, znanego lepiej jako Perugino, uzupełnił swą wiedzę.



Rafaël (Raffaello Santi) (1483-1520 r.), *Złożenie do grobu* (*Retabulum Baglionich*), 1507 r., olej na desce, 184 x 176 cm,

Dzięki wyjątkowym zdolnościom młody malarz szybko przestał być uczniem i już w 1502 roku uzyskał tytuł mistrzowski. Retabulum *Złożenie do grobu* zostało zamówione w Peruggi w 1507 roku, w czasie krwawych walk o władzę, prowadzonych przez dominujące rodziny w mieście. Obraz zamówiła dama z rodu Baglionich, Atalanta, która w ten sposób chciała uczcić pamięć swego zmarłego syna, Grifonetta. W 1500 roku dokonał on okrutnej rzezi większości członków swojej rodziny. Uciekając, szukał schronienia w willi matki, która jednak wstrząśnięta czynem syna odmówiła mu wszelkiej pomocy. Grifonetto, zmuszony do powrotu do Peruggi, został zamordowany przez cudem ocalałych z masakry krewnych. Jak podają ówczesne kroniki, Atalanta przybyła do umierającego syna, by wysłuchać jego ostatnich słów. Jej ubranie i twarz zostały splamione krwią syna. Ból, który ją rozdzierał, był jak boleść Matki Boskiej namalowanej przez Rafaela w Retabulum Baglionich.

Predella, która dopełniła ołtarz, znajduje się obecnie w Pinakotece Watykańskiej. Składa się z trzech obrazów olejnych na desce. Środkowa kompozycja to utrzymane w delikatnych odcieniach szarości, monochromatyczne tondo, przedstawiające trzy cnoty teologiczne: Wiarę, Nadzieję i Miłość.

Ten sugestywny obraz, wykonany na zlecenie Girolama Vittriciego, przeznaczony był do rzymskiego kościoła Santa Maria in Vallicella, a dokładniej do kaplicy rodowej Vittrich. Jest to jeden z pierwszych przykładów nowatorskiego ujęcia tematu religijnego w dziele o charakterze publicznym, zaprezentowany przez lombardzkiego artystę.

W początkach XVII wieku Caravaggio wypracował własny styl, zainspirowany naturą i otaczającą rzeczywistością. Modelami artysty byli zwykli, prości ludzie, których malował, używając silnych efektów światłocieniowych w kompozycjach o dużej sile wyrazu. W nowatorski sposób traktował także obrazy o tematyce świeckiej, po mistrzowsku przedstawiając różne rodzaje owoców w koszu, odbicie szyby w dzbanie z wodą czy bukiet kwiatów. Naturalizm obrazów Caravaggia budził powszechny podziw i zdumienie.

Realistyczne przedstawienie tematów religijnych, było niekiedy przyczyną poważnych kłopotów artysty, znanego z gwałtownego, niespokojnego charakteru. Słynny jest incydent sporu artysty z karmelitami z rzymskiego kościoła Santa



Caravaggio (Michelangelo Merisi) (1571-1610 r.), *Złożenie do grobu*, ok. 1600-1604 r., olej na płótnie, 300 x 203 cm, Pinakoteka Watykańska

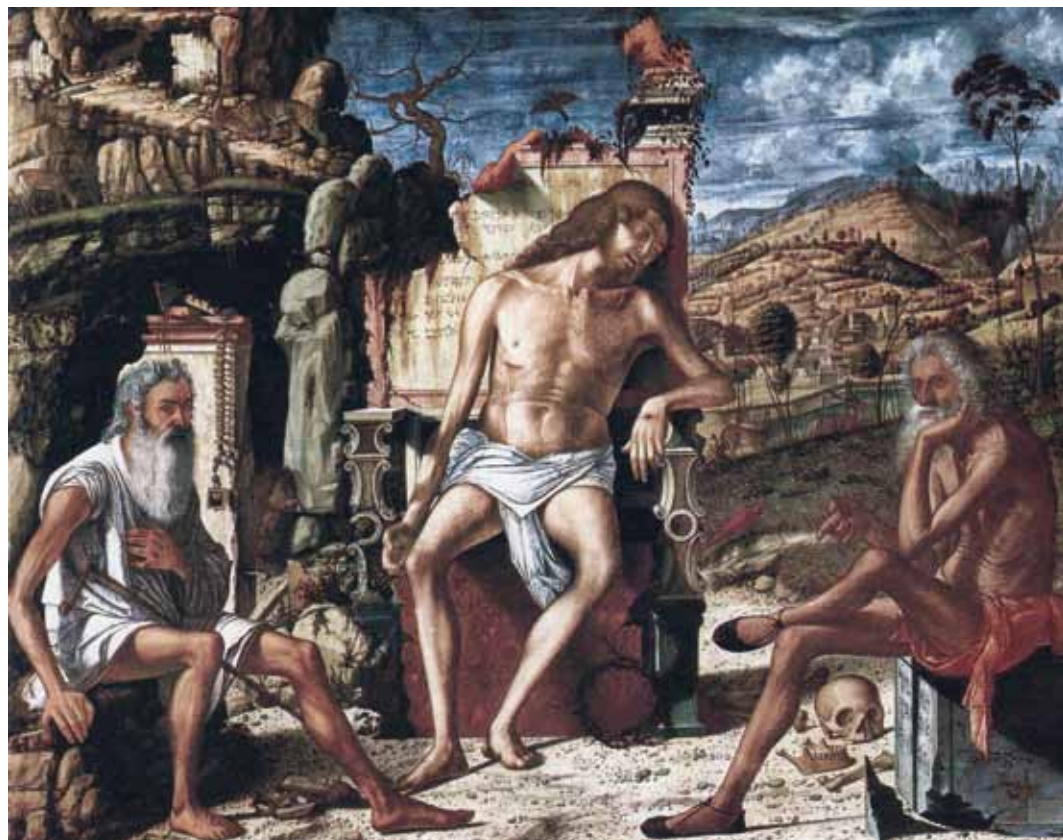
Maria della Scala, zleceniodawcami obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obecnie w zbiorach Luwru. Zakonnicy odrzucili obraz, uznając go a niestosowny, a po Rzymie krążyła plotka, że modelem do postaci Maryi było ciało prostytutki wyłowione z rzeki. Tymczasem *Złożenie do grobu*, wyróżniające się monumentalną, harmonijną kompozycją, spotkało się z uznaniem zleceniodawcy.



Caravaggio (Michelangelo Merisi) (1571-1610 r.), *Złożenie do grobu*, fragment, ok. 1600-1604 r.,

ROZPAMIĘTYWANIE MĘKI PAŃSKIEJ

Obraz ten, kiedy został włączony do kolekcji Metropolitan Museum w 1911 roku nosił fałszywą sygnaturę Mantegni „Andreas Mantineaf.”. Została ona usunięta podczas prac restauracyjnych w 1945 roku, odsłaniające oryginalny autograf Vittore Caraccia. Autorstwo malarza z Padwy, kilkakrotnie kwestionowane przez badaczy od końca XIX wieku, zostało tym samym ostatecznie wykluczone. Kompozycja obrazu wymaga dokładnej analizy. Centralnie umieszczoną postać Chrystusa, wspartego na popadającym w ruinę tronie, równoważną niejako postaci Hioba i św. Hieronima. Pierwszy z nich siedzi na marmurowym bloku, na którym wyryto pochodzący z Księgi Hioba, hebrajski cytat „wiem, że mój Zbawiciel żyje”. Niemal lustrzanym odbiciem sylwetki Hioba, jest postać św. Hieronima, który w słowach i cierpieniach Hioba widział zapowiedź Męki i Zmartwychwstania Chrystusa. Kompozycja dzieła bogata jest w detale nawiązujące do śmierci i Zmartwychwstania. Różaniec zawieszony na fragmencie muru za św. Hieronimem zrobiony jest z ludzkich kręgów. Uchwyt kostura świętego ma formę kości, a u stóp Hioba leżą szczątki ludzkiego szkieletu. Ptak unoszący się nad głową Chrystusa nawiązuje do Zmartwychwstania. Widoczny w oddali krajobraz, na pierwszym planie jest niezwykle bogaty i przedstawiony w najdrobniejszych szczegółach. Po lewej stronie widzimy strome, skaliste zbocze. Susza pozbawiła okolicę wszelkiej roślinności, z wyjątkiem nielicznych ostrych krzewów.



Vittore Carpaccio (ok. 1460-1526), *Rozpamiętywanie Męki Pańskiej*, ok. 1510 r.,
olej i tempera na desce, 70,5 x 86,7 cm.

Symbolem spustoszenia jest sękaty, ogołoceny pień, widoczny na skale. Wysoko, po lewej stronie obrazu, widzimy psa strzegącego wejścia do grotty (być może wrót Piekieł). Poniżej dostrzegamy pożerającą jelenia panterę, przypominająca tę opisaną przez Dantego. Po prawej stronie obrazu strome zbocza łagodnieją. Okolicę nawadnia rzeka, która pozwala rozwijać się bujnej roślinności i wysokim liściastym drzewom. Lampart żyje w pokoju z jeleniem i innymi zwierzętami. W tle widzimy rodzaj idealnego miasta, zamieszkanego przez dobrze zorganizowaną i jak się wydaje spokojną społeczność. Rozpoznajemy w nim Ziemi Raj, symbol Zmartwychwstania, kontrastujący z Piekieł, które jest zaprzeczeniem życia i pozbawionym nadziei miejscem śmierci, Vittore Carpaccio (ok. 1460-1526)



Szymon Czechowicz, *Złożenie do grobu*, przed 1731 r, olej na metalu,
Muzeum Narodowe w Krakowie

Elżbieta Georg, ur. 1947 r, emerytka, historyk, wraz z mężem Andrzejem badają historię chrystianizacji Polski, piszą artykuły do gazetki parafialnej „Po górach, dolinach...”, prowadzą w Czytelni Katolickiej w Ustroniu spotkania z historią, ze sztuką religijną i sakralną, z patronami Europy i św. Janem Pawłem II.

Andrzej Georg, ur. 1948 r. emeryt, adwokat, burmistrz miasta Ustron (1990-1992), starosta cieszyński (1999-2001), student V roku Uniwersytetu Trzeciego Wieku Papiesskiego Jana Pawła II w Krakowie, wraz z żoną Elżbietą badają historię chrystianizacji Polski, piszą artykuły do gazetki parafialnej „Po górach, dolinach...”, prowadzą w Czytelni Katolickiej spotkania z historią, ze sztuką religijną i sakralną, z patronami Europy i św. Janem Pawłem II.

BIBLIOGRAFIA

- Gianni Guadalupi, *Arcydzieła sztuki, Świat Biblii w obrazach*,
Wydawnictwo ARKADY sp. o. o., Warszawa 2012, ISBN 978-83-213-4781-3
- PISMO ŚWIĘTE STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU. BIBLIA TYSIĄCLECIA, Wydanie piąte na nowo opracowane i poprawione, ilustrowane, Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań 2007, ISBN 978-83-7448-346-9.
- BIBLIA TYSIĄCLECIA. Ilustrowana zbiorami Muzeów Watykańskich, Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań 2006, ISBN 978-83-282-0566-6, (tomy1-50)
- Paulina Kowalczyk, *BIBLIA W MALARSTWIE POLSKIM*, Wydanie I, Wydawnictwo Dragon Imagine, Bielsko-Biała 2008, ISBN 978-83-7887-663-6.
- ENCYKLOPEDIA KATOLICKA, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, wydanie I - 1983, ISBN 83-86668-00-8,
- WIELKIE MUZEA, Wydawnictwo RZECZPOSPOLITA, Warszawa 2007, ISBN 978-83-60688-45-8
- David John Meyers, *Życie Jezusa. Ilustrowane dzieje, Opowieść według czterech Ewangelii*, Wydawnictwo BUCHMANN Sp. z o.o., ISBN 978-83-7670-522-4.
- Leszek Śliwa, *W RAMACH. GOŚĆ NIEDZIELNY*
Alte Pinakothek Munch, Museum Guide. Prestel Verlag, Munich-Berlin-New York, 1999
- Russian Icons, 14th-16th centuries*, The history Museum, Moscow, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1988, ISBN 5-7300-0020-0
- Konrad Onasch, Annemarie Schnieper, *Ikony, Fakty i legendy*,
Wydawnictwo ARKADY Sp. z o.o. Wydanie I, (dodruk), Warszawa 2018.
- Galeria Malarstwa w Ermitażu*, Mistrzowie Malarstwa Europejskiego,
Wydawnictwo ARKADY Warszawa i Aurora Leningrad, Warszawa 1977,
- Elżbieta Adamiak - *Kobiety w Biblii. Nowy Testament*, Wydanie I, Wydawnictwo Biblioteka „Więzi” Warszawa 2010
- Galeria Sztuki Dawnej, Europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016, ISBN 978-83-7100-925-9
- Krzysztof Wons SDS, *Przyjaciele Jezusa. Lectio divina z Marią, Martą i Łazarzem*.
Wydawnictwo SALWATOR. Kraków, 2019, ISBN 978-83-7580-757-1

THE HERNITAGE, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1980, PRINTED IN THE USSR, Compiled and introduced by Yu. Kuznetsov, translated from the Russian by V. Vezey Layout by V. Bakhtin, design by S. Dyachenko

JAN VERMEER VAN DELFT, Opracował Kuno Mittelstadt.Henschlverlag, Berlin, Tłumaczyła:Anna M. Linke. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1970

Rose-Marie i Rainer Hagen, PIETER BRUEGEL, Starszy, około 1525-1569, Chłopi, dziwacy i demony. Tłumaczenie Edyta Tomczyk, TASCHEN/EDIPRESSE POLSKA S.A. 2005 TASCHEN GmbH, ISBN 83-60160-19-8

Julio Arrechea, LEONARDO DA VINCI, (tytuł oryginału: Leonardo Vida& Obra), Tłumaczenie z języka hiszpańskiego Katarzyna Sanchez-Wołoszczak, Editorial LBSA, Madrid 2009, Wydanie polskie SOLIS, Warszawa, 2018, ISBN 978-83-63550-25-7

Paz Garcia, Ponce de Leon, Michał Anioł. Życie i twórczość, (tytuł oryginału: Grandes Maestros Miguel Angel), Editorial LIBSA,2014, tłumaczenie z języka hiszpańskiego Katarzyna Sanchez-Wołoszczak, SOLIS Warszawa, 2014, ISBN 978-83-63550-05-9,

KLASYCY SZTUKI da Vinci, Opracowanie serii: Stefano Peccatori i Stefano Zuffi, tekst:Francesca Debolini, tłumaczenie Agata Ferens, Mondatori Electa, Mediolan 2005, Wydawnictwo HPS, Warszawa,2006, ISBN 83-60529-03-5, ISBN 978-83-60529-03-04

Ks. Franciszek Resiak, Ikona święty obraz, Wydawca i Redakcja ks. Franciszek Resiak, 2020 r. ISBN 978-85-952247-1-3,

Jan Paweł II, Księgi Myśli i Wiary, Nadzieja, Wydanie przygotowane przez New Media Concept, dla: Axel Springer Polska sp. z. o.o. ISBN 978-83-7558-448-6 seria, ISBN 978-83-7558-462-2

