

Barbara Hryszko  
Instytut Kulturoznawstwa AI  
Kraków

## Echa doktryny potrydenckiej w twórczości Aleksandra Ubeleskiego

Wśród rozlicznych uchwał Soboru Trydenckiego, gruntownie reformujących ówczesny Kościół, znajdujemy wskazania dotyczące również sfery twórczości artystycznej. Zostały one przyjęte na ostatniej sesji soborowej, która odbyła się w dniach 3 i 4 grudnia 1563 roku<sup>1</sup>. W postanowieniach końcowych wyraźnie podkreślono rolę, jaką w krzewieniu wiary katolickiej winna odgrywać sztuka. Uznano, że obok funkcji propagandowej obrazy powinny być pomocne także w modlitwie i medytacji nad tajemnicami zbawienia. Ten wizualny sposób przybliżania widza, a zarazem wiernego, do Boga, miał być wolny zarówno od błędów dogmatycznych, jak i od obecności sfery *profanum*, w tym nagości. Jednocześnie musiał prezentować prawdy wiary przejrzyście i godnie.

W pismach rozwijających doktrynę soborową, takich autorów jak: Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Federico Borromeo, Giandomenico Ottonelli i Pietro Berettini, zw. Pietro da Cortona<sup>2</sup>, bardzo wyraźnie akcentowano istotne znaczenie obrazów w kontemplacji prawd wiary i wydarzeń z historii zbawienia<sup>3</sup>, traktując malarstwo sakralne

<sup>1</sup> *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst łaciński i polski*, t. 4, (1511–1870): *Lateran V, Trydent, Watykan I*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 781–785; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, (*Historia Doktryn Artystycznych. Wybór Tekstów*, 2), Warszawa 1985, s. 391.

<sup>2</sup> [C. Borromeo], *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Mediolani 1577; [G. Paleotti], *Discorso intorno alle imagini sacre e profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582; [tenże], *De imaginibus sacris et profanis Illusstriss et Reverendiss. D. D. Gabrielis PALAEOTI cardinalis, libri quinque. Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur*, Ingolstadii 1594; [F. Borromeo], *Della pittura sacra, libri due*, Milano 1624; [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Fiorenza 1652. Na temat piśmiennictwa potrydenckiego m.in.: Ch. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Paris 1884; M. Kaleciński, *Muta praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999; P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.

<sup>3</sup> O pożytku ze świętych obrazów dla intelektu, woli i pamięci: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 16, 83, 86, 89, 377. Z postulatem, że dzieła sztuki powinny być przedmiotem kontemplacji



jako wizualny odpowiednik homilii<sup>4</sup>. Jednocześnie zwracano uwagę na katechetyczną efektywność tego nośnika, opartą na wykorzystaniu narzędzi zapożyczonych z retoryki<sup>5</sup>, takich jak klarowna konstrukcja obrazowego przekazu, wyrazista gestykulacja i sugestywna mimika postaci oraz oczyszczenie przedstawienia z elementów niegodnych sztuki sakralnej, a przez to nadanie jej wzniosłości adekwatnej dla rangi tematu<sup>6</sup>.

Wyznaczony w ten sposób pożądaný kierunek rozwoju sztuki w dużej mierze ograniczał swobodę artystycznego wyrazu, narzucając z góry określone kanony i ramy twórczości. Jaka była postawa francuskich malarzy akademickich wobec zaleceń soborowych? Czy normy trydenckie, stale obecne w traktatach z XVI i XVII wieku, były ściśle przestrzegane w czasach Ludwika XIV?

Odpowiedzi na powyższe pytania będą poszukiwać w oparciu o analizę wybranych dzieł Aleksandra Ubeleskiego (1649/1651–1718), malarza o polskich korzeniach, wykształconego w Paryżu i Rzymie. Był on przedstawicielem francuskiego malarstwa rozwijającego się w kręgu Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) w Paryżu za panowania Króla-Słońce<sup>7</sup>. Główny zrząd twórczo-

dla wiernych: [F. Borromeo], *Della pittura sacra, libri due*, [Milano 1624], oprac. B. Agosti, „Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte”, 4, 1994, s. 32, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 165; [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 61–64. Na temat traktatu Ottonellego, Berettiniego: Ch. Dejob, *De l'influence...*, dz. cyt., s. 250–251. O roli obrazów w kontemplacji w zakonie jezuitów i oratorian: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>4</sup> O podobieństwie między kazaniem a obrazem: [G. Paleotti], *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, [Bologna 1582], (*Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, 2), oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 120, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 15; [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 84, 90; [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 33–35, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 160, 163. Określenie „Christiano Pittore” pojawia się w: [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>5</sup> Porównanie malarzy do oratorów odnajdujemy w: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 2, 91. Por. M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>6</sup> Paleotti przestrzegał, aby głównego tematu nie umieszczać na dalszym planie: [G. Paleotti], *Discorso...*, dz. cyt., s. 227, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 21. O potrzebie jasności narracji: R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, s. 115, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 17. [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 41–42, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 156. O obrazowaniu emocji w malowidłach sakralnych i ich oddziaływaniu na widza: [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 31, 34, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 161, 163. O sposobach wyrażania uczuć wewnętrznych: [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 214–215. O szlachetności malarstwa: [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 35–36, 41–42, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 157, 161; [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 30–32; M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 15, 17.

<sup>7</sup> Szerzej na ten temat: B. Hryszko, *Życie i twórczość malarza Aleksandra Ubeleskiego (1649/1651–1718)*, t. 1–2, Kraków 2008 [Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego]; też: *The artistic oeuvre of Alexandre Ubeleski – corpus identification and style definition*, „Artibus et Historiae.

ści Ubeleskiego stanowiło malarstwo historyczne (*peinture d'histoire*), będące ówczesnie najwyżej cenionym gatunkiem sztuki. Obejmowało on zarówno wątki mitologiczne i alegoryczne, jak i religijne. Te ostatnie w twórczości Ubeleskiego zajmowały ważne miejsce. Przedmiotem mojego zainteresowania będą następujące prace: projekt niezachowanego malowidła *Zwiastowanie* (il. 94), rysunek *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* (il. 95) oraz projekt rysunkowy i gotowy obraz pt. *Chrystus uzdrawiający chorych* (il. 96, 97, 98). Punktem odniesienia dla rozważań na temat wymienionych dzieł będą zarówno lapidarne instrukcje soborowe na temat obrazów, jak i ich interpretacja w potrydenckim piśmiennictwie<sup>8</sup>.

Rysunek Ubeleskiego *Zwiastowanie*, datowany na lata 1703–1705<sup>9</sup>, stanowi przykład kompozycji łatwo rozpoznawalnej, dokładnie odwzorowującej ewangeliczny przekaz (Łk, 26–38) i spójnej z duchem kontrreformacji. Właśnie owa czytelność ujęcia była



94. Aleksander Ubeleski, *Zwiastowanie*, rysunek piórkiem i brązowym tuszem, lawowany szarym tuszem, 1703–1705 (?), Rennes, Musée des Beaux-Arts (nr inw. 794–1–2709a)

---

An Art Anthology”, 69, 2014 [artykuł przyjęty do druku]. Więcej o sztuce religijnej tego okresu: G. Kazerouni, 1660–1680: *La peinture religieuse au temps de Louis XIV*, [w:] *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, red. G. Kazerouni, kat. wyst., Musée Carnavalet Histoire de Paris, 4 X 2012 – 24 II 2013, Paris 2012, s. 165–199.

<sup>8</sup> O sztuce francuskiej wobec zaleceń posoborowych: Ch. Dejob, *De l'influence...*, dz. cyt., s. 329–331; A. Tallon, *La France et le concile de Trente*, Rome 1997; F. Cousinié, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2000; G. Kazerouni, 1660–1680: *La peinture...*, dz. cyt., s. 165–199.

<sup>9</sup> P. Lavallée, *Les dessins français de la collection Robien au Musée de Rennes*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français”, 1938, s. 146; G. Chomer, *La chapelle des pénitents du Confolon*, [w:] *L'Art baroque à Lyon, Actes du colloque*, (Lyon, 27–28 X 1972), przedmowa D. Ternois, Lyon 1972, s. 329–330.





95. Aleksander Ubeleski, *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem*, rysunek techniką mieszaną, 1686, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu (nr inw. RF 50913)

– według ojców soborowych – niezwykle istotna dla realizacji celu stawianego przez nich sztuce, tj. pomagania w modlitwie i rozmyślaniach nad tajemnicami wiary wszystkim wiernym, również tym niewykształconym<sup>10</sup>.

Archanioł w pracy Ubeleskiego – zgodnie z zaleceniami Soboru Trydenckiego – został przedstawiony na chmurach, jako unoszący się powietrzu mieszkańców nieba. Aby podkreślić

wagę wiadomości przekazywanej przez ambasadora Boga Ojca, Gabrielowi towarzyszą aniołowie, którzy tworzą swoisty orszak honorowy. Także przedstawienie Marii jest spójne z posoborowymi przepisami: klęczy ona z rękami skrzyżowanymi na piersiach, spowita w długie, ahistoryczne szaty, a jej głowa jest nakryta welonem<sup>11</sup>. Pojawienie się anioła odrywa ją od modlitwy. Według ojców Kościoła Biblia spoczywająca na jej klęczniku jest otwarta na przepowiedni Izajasza o narodzeniu Mesjasza (Iz 7, 14). Medytacja nad tym fragmentem miała ją przygotować na nowinę od Gabriela. Gesty Marii i ekspresja jej twarzy wyrażają pokorę i podporządkowanie się woli Wszechmogącego<sup>12</sup>. Wymowna, choć powściągliwa gestykulacja podkreśla godność ukazanych osób<sup>13</sup>. Artysta nasycił

<sup>10</sup> Zob. przyp. 6. O obrazach jako narzędziach pomocnych w medytacji: F. Cousinié, *Images et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2007; Ch. Gouzi, *La vie religieuse à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle: de la prière à la peinture*, [w:] *Les couleurs...*, dz. cyt., s. 32–40.

<sup>11</sup> Zalecano, aby Marię w trakcie rozmowy z Gabrielem przedstawiać klęczącą: [G. Paleotti], *Discorso...*, dz. cyt., s. 288, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 22; [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 164. Paleotti polecał przedstawiać Marię w scenie Zwiastowania w skromnym stroju: [G. Paleotti], *Discorso...*, dz. cyt., s. 373, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 20. O pożytku ze skromnych wizerunków: [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 49–52.

<sup>12</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, *Iconographie de la Bible*, cz. II, *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 180, 192–193.

<sup>13</sup> O gestach: [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 34, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 162–163; [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 214–215. O zaletach



rysunek symboliką typową dla *Zwiastowania*, ograniczając się do lili – symbolu czystości i panieństwa Marii oraz kotary odnoszącej się do wcielenia Chrystusa, tj. przyjęcia ciała jako zasłony dla Jego Boskiej natury<sup>14</sup>.

Rezygnując z rodzajowego ujęcia, częstego w XVI wieku, artysta podniósł rangę sceny i zaakcentował doniosłość *Zwiastowania* jako wydarzenia przełomowego w historii zbawienia. W myśl filozofii potrydenckiej Ubeleski ukazał scenę zstąpienia nieba na ziemię i zdominowania przedmiotów realnych przez sferę nadprzyrodzoną<sup>15</sup>. Dodatkowo cała scena jest uwznioślona przez ujęcie z dolnego punktu. Warto zwrócić uwagę także na fakt, że żadne zbędne postacie czy też szczegóły wnętrza nie odciągają uwagi odbiorcy od zasadniczego tematu<sup>16</sup>.

Wśród soborowych zaleceń odnajdujemy postulat przedstawiania tylko tych postaci, które są niezbędnie konieczne do oddania charakteru sceny, tak aby nic mniej istotnego nie przeszkadzało wiernemu w modlitewnych rozważaniach<sup>17</sup>. W świetle takiego



96. Aleksander Ubeleski, *Chrystus uzdrawiający chorych*, rysunek piórkiem w czarnym tuszu, lawowany jasnobrazowym tuszem i białym gwaszem, 1690–1691, Wormacja, Kunsthaus Heylshof (nr inw. No 5 W. 178)

powściągliwej gestykulacji: É. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1932, s. 8.

<sup>14</sup> L. Réau, *Iconographie...*, dz. cyt., s. 176, 183, 192–193. O ikonografii *Zwiastowania*: Ch. Gouzi, *La vie religieuse...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>15</sup> É. Mâle, *L'Art religieux...*, dz. cyt., s. 239–240.

<sup>16</sup> Typowa dla tego zdarzenia jest mała liczba osób biorących w nim udział: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, red. E. Kirschbaum, Freiburg 1972, s. 429–437.

<sup>17</sup> Np. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano sprzeciwiał się przepelnianiu obrazów zbędnymi postaciami: *Teoretycy...*, dz. cyt., s. 221; É. Mâle, *L'Art religieux...*, dz. cyt., s. 4–5; F. Cousinié, *Images...*, dz. cyt.; Ch. Gouzi, *La vie religieuse...*, dz. cyt., s. 32–40.



stanowiska zasadne staje się pytanie, czy wielofigurowe kompozycje Ubeleskiego – *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* i *Jeżus uzdrawiający chorych* – realizują to zalecenie.

Na początku trzeba podkreślić, że w obu dziełach tłumne sceny są uzasadnione wiernością biblijnemu przekazowi, tj. opowieści o spotkaniu z Zacheuszem (Łk 19, 1–10) oraz relacji o uzdrowieniu przez Jezusa licznych chorych i wypędzeniu złych duchów, które miało miejsce po wyjściu Chrystusa z domu Szymona Piotra w Kafarnaum (Mt 8, 16–17; Mk 1, 32–34; Łk 4, 40–41). Trzeba przyznać, że w przedstawieniach wielopostaciowych Ubeleski umiejętnie eksponował główny temat, uzupełniając go motywami drugorzędnymi, które dodatkowo naprowadzają uwagę odbiorcy na zasadniczą treść, pomagają w jej odczytaniu oraz pogłębiają jej znaczenie. Obecność przedstawionych postaci, a nawet wykorzystanie poszczególnych drobnych elementów, jest starannie przemyślana zarówno pod względem formalnym, jak i ikonograficznym.

Możemy to prześledzić na przykładzie rysunku *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* (il. 95), z roku 1686<sup>18</sup>. Jego treścią jest Boże miłosierdzie względem grzesznika<sup>19</sup>. Przedstawione tam kobiety z potomstwem przywołują matczyną bezwarunkową miłość do dziecka, która jest obrazem relacji Boga i człowieka. Starzec wsparty na lasce to alegoria słabości człowieka, potrzebującego do nawrócenia łaski Bożej. Dzieci na powalonej antycznej kolumnie oznaczają zwycięstwo nowego porządku miłosierdzia nad starotestamentowym prawem sprawiedliwości, zaś chłopczyk z dłońmi złożonymi do modlitwy uosabia ufność, dziecięcą wiarę (Łk 18, 17). Jego postawa silnie kontrastuje z zachowaniem krzyczącego chłopca, przyciąganego ku Chrystusowi przez matkę. Asystują jej dwie postacie: młoda kobieta wskazująca Jezusa i staruszka, która w rozmodlonym chłopcu widzi wzór do naśladowania dla nieposłusznego dziecka. Na nabożnie słuchającego Chrystusa chłopca spogląda również małe dziecko siedzące na tronie powalonej kolumny, a św. Jan, zwracając się do zbuntowanego mężczyzny, ukazuje mu go jako okaz właściwego stosunku do Chrystusa. Cała scena niesie czytelny przekaz dydaktyczny

<sup>18</sup> Datę powstania rysunku określano dotychczas na rok 1692 lub 1699: P. Rosenberg, *Un émule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui*, „Artibus et Historiae. An Art Anthology”, 22 (XI), 1990, s. 183, przyp. 45; J.-C. Boyer, *Alexandre Ubelesqui, Le Christ et Zachée devant Jéricho*, [w:] *La donation Jacques Petithory au musée Bonnat, Bayonne. Objets d'art, sculptures, dessins. Inventaire de la collection Jacques Petithory Musée Bonnat, Bayonne*, red. P. Rosenberg, Paris 1997, s. 169. Jednak analiza porównawcza kroju pisma malarza na innych pracach pozwala na odczytanie na rysunku roku 1686: B. Hryszko, *Życie...*, dz. cyt., s. 174; też, *The artistic oeuvre...*, dz. cyt., [artykuł przyjęty do druku].

<sup>19</sup> O takim interpretowaniu sceny przekonujemy się, przyglądając się m.in. zestawowi scen na bordiurze ryciny ilustrującej alegorię Miłosierdzia Bożego z ok. 1577 roku. Scena z Zacheuszem jest przedstawiona obok sceny z kobietą obmywającą łzami stopy Jezusa i powrotem syna marnotrawnego. Zob. *The Illustrated Bartsch*, t. 3: *Netherlandish Artists*, 1: *Hendrik Goltzius*, red. W. L. Strauss, Nowy Jork 1980, s. 60.



i umoralniający, przypisany sztuce kościelnej przez doktrynę soborową<sup>20</sup>, zaś wszystkie wymienione powyżej gesty pouczają wiernego spoglądającego na dzieło, że także on powinien naśladować postawę chłopca wobec nauki Odkupiciela.

Baczna analiza przedstawienia może jednak prowadzić do wzbudzenia wątpliwości, czy artysta w swojej pracy faktycznie ujął jedynie te elementy, które nie wykraczają poza normy ducha trydenckiego. I tak, na pierwszym planie rysunku, obok Jezusa, na tle bijącej od Niego jasności, ukazano ciemną sylwetkę psa karmionego chlebem przez dziewczynkę, która opiera się o kolana matki trzymającej niemowlę. Tymczasem w ewangelicznym przekazie o Zacheuszu nie ma mowy o psie, a w myśl zaleceń Karola Boromeusza i Gabriela Paleottiego przedstawianie tego zwierzęcia w obrazach sakralnych bez historycznego uzasadnienia było niedopuszczalne<sup>21</sup>. Zakaz ten należy łączyć z postulatem unikania motywów pospolitych i nieszlachetnych jako niegodnych tematu religijnego<sup>22</sup>.

Ukazanie psa odwróconego plecami do jaśniejszej postaci Zbawiciela i w Jego bezpośredniej bliskości w dziele religijnym malarza akademickiego nie mogło być przypadkowe. Jakie więc byłoby uzasadnienie dla tak zaskakującego motywu? Wydaje się, że mogło chodzić m.in. o symbolikę tego zwierzęcia. W kontekście tematu rysunku pies może

<sup>20</sup> Na temat roli świętych wizerunków w utwierdzeniu w pobożności wiernych: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 16, 83, 86–89, 91, 96, 106, 108, 117, 126, 288; [F. Borromeo], *Della pittura...*, s. 32, za: P. Krasny, *Visibilia signa...*, dz. cyt., s. 165. O sile oddziaływania obrazów: [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato...*, dz. cyt., s. 22–24; M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>21</sup> Pies jako zwierzę pospolite był uznawany za motyw niegodny podniosłego tematu religijnego. Podobne ograniczenia dotyczyły zwierząt pociągowych i ryb: [C. Borromeo], *Instructionum fabricae...*, dz. cyt., za: *Teoretycy...*, dz. cyt., s. 404. Paleotti krytykował m.in. obrazowanie w tle sceny *Biczowania* nieortodoksyjnego elementu, jakim było „putto bawiące się z psem”: [G. Paleotti], *Discorso...*, dz. cyt., s. 279, 378, za: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 20–21. Natomiast po kontroli kościelnej w Archidiecezji Mediolańskiej nakazano usunąć m.in. „obraz złego psiska z mottem”: M. Kaleciński, *Muta praedicatio...*, dz. cyt., s. 32–33. Na uwagę zasługuje również fakt, że pierwszym zastrzeżeniem, które pojawiło się w tekście przesłuchania Paola Veronesego przez trybunał inkwizycji była obecność psa na pierwszym planie obrazu *Ostatniej Wieczerzy*. Zobrazowane zwierzę uznano za motyw błazeński, niegodny świętego tematu, za: *Teoretycy...*, dz. cyt., s. 395.

<sup>22</sup> Na wykładzie, który na temat obrazu ołtarzowego Tycjana *Madonna z królikiem* Louis de Boullogne wygłosił w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu 12 kwietnia 1670 roku, wyeksponowane na pierwszym planie zwierzę oceniono jako element dziwny, pozbawiony szlachetności i uznano, że przeszkadza w kontemplacji obrazu ołtarzowego: L. de Boullogne Le Vieux, *Sur La vierge au lapin de Titien (12 avril 1670)*, [w:] *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, wyd. A. Mérot, Paris 1996, s. 181–187; *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681*, red. J. Lichtenstein, Ch. Michel (*Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 1/1), Paris 2006, s. 359–367; É. Mâle, *L'Art religieux...*, dz. cyt., s. 4–5.



oznaczać grzeszność i chciwość<sup>23</sup>, i być odczytany jako figura Zacheusza, zwierchnika celników. Podobnie jak tytułowy bohater, również zwierzę znajduje się w cieniu oznaczającym mrok grzechu. Prawdopodobnie zaciemniona sylwetka psa obrazuje stan duszy poborcy podatków przed nawróceniem, z kolei bliskość rozświetlonej postaci Chrystusa możemy odczytać jako zbliżenie Boga do grzesznika, a karmienie psa – jako metaforę stosunku Chrystusa do błądzącego człowieka. Jak dziewczynka z góry podaje zwierzęciu pożywienie, tak Chrystus ofiaruje grzesznikowi zbawienie.

Jednak, przede wszystkim, motyw karmienia chlebem psa przez dziecko nasuwa silne skojarzenie z perykopą o Syrofenicjance proszącej Jezusa o uzdrowienie córki od złego ducha (Mk 7, 24–30; Mt 15, 21–28). Chrystus odpowiedział jej, że nie należy dawać psom chleba przeznaczanego dla dzieci. Poganka jednak nalegała, mówiąc, że nawet szczenięta „pod stołem jadają z okruszyn dzieci” (Mk 7, 28)<sup>24</sup>. Na te słowa Chrystus uzdrowił jej dziecko. W ten oto sposób opowieść o Syrofenicjance usprawiedliwia obecność psa w przedstawieniu religijnym oraz dopełnia konotacje związane z jego symboliką. Do wyjaśnienia pozostaje jednak kwestia, na jakiej podstawie artysta połączył ten motyw z przekazem o Zachueszu.

Wydaje się, że punktem wyjścia dla ukazania obu wątków w obrębie jednej kompozycji mogła być ich ideowa zbieżność. Oddanie psu pożywienia przeznaczonego dla dzieci można odczytać jako alegorię przyjmowania komunii przez śmiertelnika niegodnego tego przywileju<sup>25</sup>. Obie historie, i ta o Zacheuszu, i ta o Syrofenicjance, mają głęboki wydźwięk eucharystyczny. Podobnie jak celnik przyjął Chrystusa w swoim domu (Łk 19, 5)<sup>26</sup> i nawrócił się, tak człowiek, choć grzeszny, powinien przyjmować do swojego serca Jezusa obecnego w sakramencie ołtarza i nawracać się<sup>27</sup>. Odniesienie do widza,

<sup>23</sup> G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958, s. 93–95; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 317–320; tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 863–864.

<sup>24</sup> „Attendes, dit-il, que les enfans soient rassasiez les premiers; car il ne seroit pas juste de prendre le pain des enfans, & de le jeter aux chiens. Mais elle lui répondit: Il est vrai, Seigneur, mais les petits chiens mangent bien sous la table les miettes des enfans” (*Le Nouveau Testament de Notre Seigneur Jesus-Christ, traduit sur l'ancienne édition latine, corrigée par le commandement du pape Sixte V. Et publiée par l'autorité du pape Clement VIII*, t. 1, Paris 1688, s. 150).

<sup>25</sup> W czasie ostatnich XXV obrad Soboru Trydenckiego polecono zachować komunię wyłącznie pod postacią chleba: M. Matuszewski, J. Superson, *Liturgia rzymska*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 10, red. A. Szostek i in., Lublin 2004, kol. 1198.

<sup>26</sup> „Jesus estant arrivé en ce lieu-là, le regarda, & lui dit: Zachée, descendez promptement, parce que je dois loger aujourd'hui chez vous” (*Le Nouveau Testament...*, dz. cyt., s. 293).

<sup>27</sup> Ks. Jakub Wujek w kazaniu na uroczystość poświęcenia kościoła pisał o Zacheuszu: „[Jezus rzekł] (...) dziś muszę być gościem w domu twoim: a już go nie tylko oglądasz, ale go y godnie



dla którego wzorem jest Zacheusz, spełnia funkcję dydaktyczną, zgodnie z wytycznymi posoborowymi dotyczącymi przedstawień religijnych<sup>28</sup>.

Dla siedemnastowiecznego odbiorcy symboliczne uzasadnienie obecności psa w scenie, w której nie jest on niezbędny, musiało być wystarczające i czytelne, zwłaszcza skoro malarz nie tylko zobrazował zwierzę, ale w dodatku zrobił to na pierwszym planie. Z drugiej strony, zważywszy na fakt, że w twórczości Ubeleskiego o tematyce mitologicznej i rodzajowej pies pojawia się stosunkowo często, wydaje się, że artysta mógł kierować się chęcią przemylenia ulubionego, a zarazem nieortodoksyjnego w sztuce religijnej, motywu rodzajowego do przedstawienia biblijnego.

Aby ustrzec sztukę sakralną od elementów niewłaściwych, władze kościelne były zobowiązane do przeprowadzania kontroli powstających dzieł już w trakcie ich tworzenia<sup>29</sup>. Tego typu ingerencja władz kościelnych w zasadniczy sposób mogła wpłynąć na kształt obrazu *Chrystus uzdrawiający chorych* (il. 97, 98) namalowanego w latach 1690–1691<sup>30</sup> na zamówienie

---

przyjmiesz w domu serca twego, w najświętszym Sakramencie: gdyż ciało twoje iest kościoł iego, a nawiętsze kochanie iego iest mieszkac w wiernych Swoich" ([J. Wujek], *Postilla Katholicka Mnieysza, to iest: krotkie kazania, abo wyklady świętych Ewangelię na każdą Niedzielę y na każde święto przez cały rok, według nauki prawdziwey Kościoła Chrześcijańskiego Powszechnego, z pilnością przezyrzana, poprawiona, y do druku podana, zdozwoleniem starszych przez D. Iakuba Wuyka Theologa Societatis Jesu, Kraków 1605, s. 582*). Na ten temat wspomina również: M. Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003, s. 195.

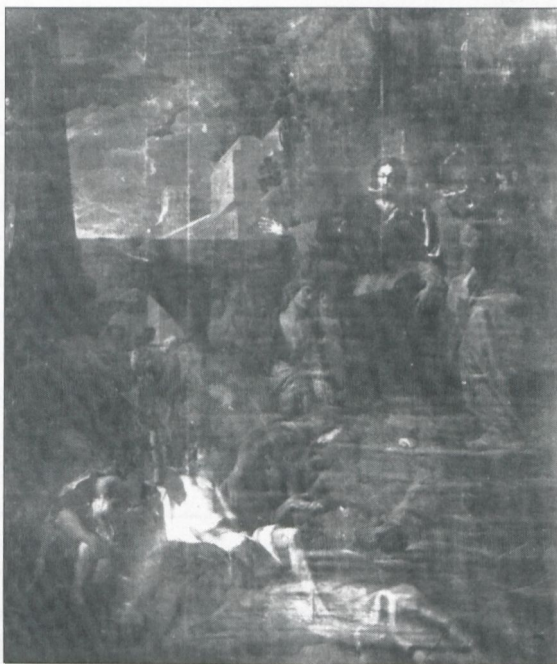
<sup>28</sup> Zob. przyp. 3 i 4.

<sup>29</sup> O obowiązku kontrolowania dzieł przeznaczonych do kościołów czytamy w postanowieniach soborowych: *Teoretycy...*, dz. cyt., s. 392; *Dokumenty...*, dz. cyt., s. 782–785; É. Mâle, *L'Art religieux*, dz. cyt., s. 36.

<sup>30</sup> Błędne datowanie obrazu na rok 1692 podane przez Florenta Le Comte'a powtarzają hasła słownikowe: F. Le Comte, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et gravrure*, t. 1, Paris 1699, s. 98; *Biographie universelle, ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, t. 42, red. L.-G. Michaud, Leipzig 1864, s. 329; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 2; É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, t. 2, Paris 1882, s. 604; G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, t. 19, München 1849, s. 183; L. Turčić, *More Drawings at Worms*, „Master Drawings”, 22/24, 1985, s. 210; P. Rosenberg, *Un émule polonais de Le Brun...*, dz. cyt., s. 183, przyp. 42. Czas powstania obrazu można określić na podstawie badań archiwalnych odnośnie do serii obrazów zw. Mays, zamawianych do katedry Notre-Dame przez bractwo: D. Lavalley, *Les Grands Mays de Notre-Dame de Paris 1630–1707*, [w:] *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, zebrał i opracował A. Notter, Arras 1999, s. 46, 94, 100. Więcej na temat tego zespołu obrazów religijnych: G. Kazerouni, *Les mays de Notre-Dame*, [w:] *Les couleurs...*, dz. cyt., s. 257–287.



paryskiego bractwa złotników im. św. Anny dla katedry Nôtre-Dame w Paryżu. Projekt malarstwa (il. 96) prezentuje autorski pomysł wiernego, wręcz dosłownego ujęcia sceny, obrazującej ewangeliczną narrację (Mt 8, 16–17; Łk 4, 40–41), m.in. o nakazie milczenia skierowanym przez Chrystusa do zobrazowanych demonów (Mk 1, 32–34)<sup>31</sup>. Zaproponowane rozwiązanie mogło wzbudzić zastrzeżenia władz kościelnych, ponieważ Ubeleski ukazał duchy nieczyste. Zapewne kanonicy katedralni uznali je za element niezwykły, dziwaczny i szpetny, a jako taki – niewskazany w obrazach przeznaczonych do kultu<sup>32</sup>. Na domiar tego malarz przedstawił demony powyżej poziomu głowy Chrystusa, jako



97. Aleksander Ubeleski, *Chrystus uzdrawiający chorych*, olej na płótnie, 1690–1691, Paryż, Musée du Louvre (nr inw. M. I. 325)

postacie nagie, bezładnie powalone, z nogami wyciągniętymi zarówno w stronę widza, jak i Chrystusa<sup>33</sup>. Dodatkowo zobrazowanie czartów wychodzących z opętanego budowało klimat sensacji, a cała scena mogła zostać oceniona jako nadmiernie ekspresyjna i nielicząca z powagą katedralnego wnętrza. Zapewne wszystkie te względy zadecydowały o konieczności dokonania korekty w przedstawionym przez artystę rozwiązaniu<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> „Le soir estant venu, après le coucher du soleil, on lui apporta tous les malades & les possédez, Et toute la ville s’assembla devant la porte. Il guerit plusieurs malades travaillez de divers maux, & chassa plusieurs demons à qui il ne permettoit pas de parler, parce qu’ils sçavoient qui il estoit” (*Le Nouveau Testament...*, dz. cyt., s. 124–125).

<sup>32</sup> Na temat powodów nietolerowania przedstawień demonów w obrazach świętych: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 142–144.

<sup>33</sup> Znamienne jest, że w efekcie kontroli kościelnej w Archidiecezji Mediolańskiej polecono usunąć z obrazu kościelnego „nagie kobiety i diabła powyżej”: M. Kaleciński, *Muta praedictio...*, dz. cyt., s. 32–33.

<sup>34</sup> Rysunek jest być może jednym z trzech projektów dzieła, zaprezentowanym kapitule katedralnej. O obowiązku przekładania projektu obrazu w trzech egzemplarzach, po jednym dla każdego z zamawiających i kapituły: D. Lavalley, *Les Grands Mays...*, dz. cyt., s. 45.



Ubeleski, redagując ponownie temat, mógł zostać zmuszony do usunięcia demonów w myśl tego, że jako duchy są one niewidzialne, a co za tym idzie, ich nieobecność na obrazie również jest zgodna z ewangelicznym przekazem. Malarz przesunął także pierwotny akcent z uzdrawiania opętanego (na rysunku, il. 96) na przywrócenie zdrowia paralitykowi (na obrazie, il. 97, 98). Dzięki temu wymowa płótna została złagodzona i zyskała na dostojności. Omówiony przypadek dowodzi, że wymóg zgodności z soborowymi ustaleniami był swoistymi cugłami ograniczającymi twórczą swobodę malarza.

Jak zostało wspomniane na początku, głównym celem obrazu w myśl literatury potrydenckiej miało być ułatwienie kontemplacji wydarzeń biblijnych i związanych z nimi tajemnic wiary. Dzieła Ubeleskiego spełniały to zadanie, ukazując obok głównego tematu, dodatkowe wątki alegoryczne, odnoszące się do jego treści.

I tak na płótnie *Chrystus uzdrawiający chorych* (il. 97, 98) Ubeleski obrazuje spektrum chorób, odzwierciedlających rozpiętość wad, grzechów i ułomności charakteru oraz odmiennych reakcji na cudowną moc Jezusa<sup>35</sup>. W tym celu artysta posłużył się alegorią sytuacyjną, w której zasadnicze znaczenie ma rozmieszczenie postaci w obrębie sceny. Wątlą kondycję ludzkiej natury zestawił z mocą Boga. Górowanie Chrystusa nad chorymi symbolizuje wywyższenie Go na krzyżu, a przedstawione przez Ubeleskiego uzdrowienie jest zapowiedzią zbawczego dzieła.

Artysta zobrazował rozbudowany repertuar odniesień do uzdrawiającej mocy Zbawcy, takich jak: otwartość, pełne wiary oczekiwanie na oczyszczenie ze słabości, ufne oddanie ułomności, postawę zawierzenia (ukazaną w postaci kobiety u stóp Jezusa, ślepcę, paralityków z szeroko otwartymi ramionami, matki z dzieckiem, na szkicu – il. 96), zwątpienie (w postawie starca), wstawiennictwo, podtrzymywanie na duchu chorego, utwierdzenie w wierze (reprezentowane przez postacie pomagające chorym), pograżenie w grzechu (opętany) czy wreszcie usilną pomoc wbrew woli nieświadomego swego stanu grzesznika (grupa mężczyzn trzymających szaleńca). W myśl wytycznych posoborowych wachlarz postaw, emocje postaci i ich stan ducha pozwalają odczytać wymowne i jednoznaczne gesty<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Interpretacja sceny uzdrowienia jako alegorii oczyszczenia człowieka z grzechów była powszechna w XVII wieku. Chory był figurą grzesznika, a scena uzdrowienia licznych chorych – zapowiedzią zbawczej ofiary Chrystusa: L. Réau, *Iconographie...*, dz. cyt., s. 370; M. Biernacka, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 219–249.

<sup>36</sup> O roli gestów w obrazie: [F. Borromeo], *Della pittura...*, dz. cyt., s. 38, za: P. Krasny, *Della pittura...*, dz. cyt., s. 159, 161, 163, 164, 167; [G. Ottonelli, P. Berettini], *Trattato della pittura...*, s. 214–215.



Tak skonstruowane „nieme kazanie” malarz dopełnił symboliką<sup>37</sup>. Winorośl rozpięta na kracie (il. 98) symbolizuje wspomozoną ułomność<sup>38</sup>, a opleciony winoroślą dom Piotra został przeciwstawiony ciemnej sylwetce egipskiego obelisku – motywowi pochodzącemu z architektury pogańskiej (il. 97, 98).

W dziełach Ubeleskiego istotną rolę odgrywa światło, posiadające pozytywne znaczenie w opozycji do ciemności, której przypisywano negatywne konotacje<sup>39</sup>. Było ono wykorzystywane do podkreślenia symboliki przedstawienia bądź przekazania jednoznacznego przesłania. I tak, scenę *Zwiastowania* oświetla jasność odchodząca od gołębiczy Ducha Świętego, ku której zwraca się Maria (il. 94). Dzięki światłu często wyeksponowana jest kluczowa postać, tak jak ma to miejsce na rysunku *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* (il. 95) czy na płótnie

*Chrystus uzdrawiający chorych* (il. 97), gdzie jasną poświatą są otoczone dłoń i oblicze Jezusa. Światło pada również na umieszczonego w centrum kompozycji chorego, co oznacza ogarniającą go łaskę Bożą. W ten sposób zobrazowano moment odzyskania zdrowia, czyli nawrócenie. W półmroku pozostaje postać starca oraz ślepiec i niewiasta u stóp Chrystusa. Z kolei opętany jest całkowicie pogrążony w ciemności pogańskiego obelisku, co symbolizuje zupełne oddalenie od światłości zbawienia.



98. Nicolas Henri Tardieu, rycina wg obrazu Aleksandra Ubeleskiego *Jezus uzdrawiający chorych*, 1737–1742, Paryż, Biblioteka Narodowa, Gabinet Rycin, fotokopia z mikrofilmu

<sup>37</sup> Na temat funkcji symboli w malarstwie kościelnym: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 342–344.

<sup>38</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, dz. cyt., s. 469.

<sup>39</sup> O znaczeniu światła w obrazie religijnym: [G. Paleotti], *De imaginibus...*, dz. cyt., s. 5, 6, 78.



Głębsze znaczenie dzieł Ubeleskiego decyduje o uniwersalności ich przesłania. Kompozycje religijne artyści odznaczają się ponadczasowością przekazu i wciąż czytelnym odniesieniem do spoglądającego na nie wiernego. Można to prześledzić na przykładzie kolejnych omawianych prac: w *Zwiastowaniu* Maria jest wzorem zawierzenia Bogu i przykładem pokory wobec Jego planu; *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* to alegoria miłosierdzia Boga przychodzącego w komunii do grzesznika, którego archetypem jest Zacheusz; scena *Chrystus uzdrawiający chorych* oznacza odpuszczenie win w sakramencie pokuty.

Podsumowując niniejsze rozważania, możemy stwierdzić, że wybrane dzieła Aleksandra Ubeleskiego dowodzą żywotności i ciągłej aktualności wytycznych soborowych wśród francuskich malarzy akademickich pomimo upływu półtora wieku od zakończenia obrad w Trydencie. Artysta starał się wiernie przedstawiać wydarzenia biblijne, jednocześnie nadając ukazywanym scenom głęboką wymowę. Działal też zgodnie z filozofią kontrreformacji – akcentował godność postaci poprzez ich powściągliwą gestykulację i ekspresję, dzięki czemu przedstawiani przez niego bohaterowie są szlachetni i pozbawieni nadmiernego realizmu. Malarz stosował również bogatą symbolikę i alegorię sytuacyjną. Twórczość Ubeleskiego może stanowić ilustrację akademickiej postawy artysty tworzącego w czasach Ludwika XIV wobec wytycznych soborowych, szeroko omówionych w potrydenckim piśmiennictwie. Przykład *oeuvre* malarza potwierdza znaczny wpływ doktryny trydenckiej na problematykę artystyczną i akademicką teorię sztuki.

## **The Echoes of the Doctrine of the Council of Trent in the Art of Alexandre Ubeleski**

(summary)

Religious works by Alexandre Ubeleski (1649/1651–1718), a painter of Polish roots, active in the circle of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris, prove that the Council of Trent directives were still present and vivid among French academic artists despite the one-and-a-half-century distance in time since the Council sessions were closed. Ubeleski tried to depict the Biblical scenes truly, giving them a deep meaning at the same time. He acted according to the Counter-Reformation philosophy – he emphasized the dignity of the heroes by their gestures and expressions which make them look noble and deprived of excessive realism. The painter used rich symbolism and situational allegory as well. Only in that context, some elements that were considered inappropriate in the post-Council literature, such as a dog, gained justification of their presence



in a sacral work (*Christ and Zacchaeus*). It is also interesting to compare the preparatory drawing and the painting commissioned to the Notre-Dame Cathedral in Paris, entitled *Christ Healing the Sick*. The comparison proves that a requirement of being in strict accordance with the Council directives limited the painter's artistic freedom.

Ubeleski's *oeuvre* can serve as an illustration of academic attitude of an artist, active during the reign of Louis XIV, towards the Church recommendations discussed widely in Carlo Borromeo's, Gabriele Paleotti's, Federigo Borromeo's, Giandomenico Ottonelli's and Pietro Berettini's, called Pietro da Cortona's writings. Moreover, the example of the painter's works confirms that the Council of Trent doctrine had a big influence on academic theory of art.