

KRZYSZTOF PRZYLICKI
Instytut Historii Sztuki KUL

NIDERLANDZKI OBRAZ *ECCE HOMO* ZE ZBIORÓW ARTYSTYCZNYCH INSTYTUTU HISTORII SZTUKI KUL

Przechowywany w Pracowni Zbiorów Muzealnych Instytutu Historii Sztuki KUL niderlandzki obraz z końca XV wieku¹ stanowi ilustrację opisanego na kartach Ewangelii św. Jana epizodu z pasji Chrystusa (il. 1). Po biczowaniu, cierniem koronowaniu i naigrywaniu Jezus wystawiony został przez Poncjusza Piłata, rzymskiego namiestnika Judei, pod osąd żydowskiej gawiedzi. „Wyszedł tedy zasię Piłat przed ratusz i rzekł im: Oto go wam wiodę przed ratusz, abyście poznali, że w nim żadnej winy nie znajduję. Wyszedł tedy Jezus, niosąc cierniową koronę i szatę szarłatową. I rzekł: Oto człowiek. Gdy go tedy ujrzeli nawyższy kapłani i służebnicy zawołali, mówiąc: Ukrzyżuj, ukrzyżuj go!” (J 19, 4-6)².

Pierwszoplanowa scena *Ostentatio Christi* rozgrywa się na ganku *pretorium*. Sędziwy Piłat, przyodziany w drogocenną, podbitą gronostajem brokatową szatę, prezentuje wzburzonemu tłumowi udęconego Chrystusa. Równocześnie wyrazistym gestem uspokaja zebranych przed ratuszem mężczyzn. Jezus ukazany został w cierniowej koronie na głowie, ze skrupowanymi sznurem rękoma, w przepasce biodrowej i zarzuconym na gołe ciało purpurowym płaszczu. Za Jego plecami widoczni są trzej oprawcy. Jeden z nich, o wyjątkowo szpetnej twarzy, palcem swej prawicy wskazuje na Chrystusa, podczas gdy lewą ręką odsłania poję Jego płaszcz. Drugi, widoczny w głębi ganku, trzyma otwartą dłoń na wysokości pleców Sądzonego. Kolejny spogląda z przejściem przez okno sąsiadującego z gankiem pomieszczenia, w którym

¹ Olej na desce, 77,3 x 57,3 cm, nr inw. MU KUL I-121. Obraz nie doczekał się dotąd osobnego opracowania. W swych pracach wzmiankowali go: S. G o m u l a n k a, *Muzeum Uniwersyteckie KUL*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 63(1994), s. 67; A. S á n c h e z – L a s s a de los S a n t o s, *Un ‘Ecce homo’ de l’école flamande au Musée des Beaux-Arts de Bilbao*, [w:] *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI*, éd. par R. Van Schoute, H. Verougstraete, Louvain-la-Neuve 1997, s. 180, tab. 92 c; O. K o t k o v á, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Prague 1999, s. 62, poz. kat. 28, il. na s. 15; S. B u c k, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Turnhout 2001, s. 239; M. W e n i g e r, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*, Kiel (w druku).

² Cytaty biblijne za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy: J. Frankowski, Warszawa 2000.

upřednio – jak się można domyślać – okaleczono ciało Chrystusa. Przypuszczenie to wydaje się o tyle słuszne, iż w średniowiecznych realizacjach sceny *Ecce Homo* często pojawiało się wnętrze, którego sklepienie podtrzymywała kolumna bicowania. Za dobry przykład takiego rozwiązania posłużyć może dolna kwatery na rewersie lewego skrzydła gdańskiego dyptyku fundacji rodziny Winterfeldów z około 1435 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Śr. 206)³.

Na czoło żydowskiego ludu wysuwa się kilku bogato odzianych mężczyzn, o wyraźnie karykaturalnych rysach twarzy. Reprezentują oni zapewne kapłanów i uczonych w piśmie. Mężczyźni stojący najbliższej schodów wykonują gwałtowne gesty. Jeden z nich, ubrany w ciemnooliwkową, przewiazaną białym pasem suknię, unosi ekspresyjnie swe dłonie i łączy je nad głową, manifestując w ten sposób dezaprobatę dla propozycji Piłata dotyczącej ułaskawienia Chrystusa⁴.

Z zakratowanego otworu okiennego w przyziemiu ganku majaczy szpetne oblicze Barabasa, wspomnianego przez synoptyków przestępcy, który z woli ludu uwolniony został zamiast Chrystusa. Praktykowano bowiem zwyczaj, iż „na dzień uroczysty zwykły był starosta wypuszczać pospólstwu jednego więźnia, żydowskiego ludu, którego by chcieli” (Mt 27, 15).

Omawiając te partie obrazu nie sposób pominąć wyeksponowanych tuż obok więziennego okna dwóch psów. Ich obecność przydaje scenie rodzajowego charakteru, jednak zwierzęta te mają głębsze znaczenie symboliczne⁵. Ewangelista Mateusz zapisał słowa Chrystusa: „Nie sądzicie, abyście nie byli sądzeni. Abowiem, którym byście sądem sądzili, sądzeni będziecie; i którą miarą mierzyć będziecie, odmierzą wam” (Mt 7, 1-2). Następnie rozwinął tę myśl w bardziej obrazowy sposób: „Nie dawajcie psom świętego ani mieccie pereł waszych przed wieprze, by ich snadź nie podeptali nogami swemi i obróciwszy się, aby was nie roztargali” (Mt 7, 6). Lud, szydząc z Chrystusa i wołając „Strać, strać, ukrzyżuj go” (J 19, 15), ostentacyjnie odcina się od głoszonych Przezeń nauk, a tym samym podważa prawdy pochodzące od samego Boga⁶. W niderlandzkiej tradycji ikonograficznej psy, szczególnie te szlachetnej rasy, pojawiały się często w scenach sądów⁷. W przypadku naszego

³ Por. *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. von S. Greub, Th. Greub, M. Kochanowska-Reiche (kat. wyst. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon; Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon; Österreichische Galerie Belvedere, Wien; Museum Catharijnconvent, Utrecht 2006-2008), München 2006, s. 78, poz. 8, il. na s. 80.

⁴ Por. J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Warszawa 2006, s. 273-274.

⁵ Symbolikę psa w scenach pasywnych omawia J. H. Marrow (*Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979, s. 33-43).

⁶ S. Kobelius, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 259.

⁷ S. und L. Dittlich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei*

obrazu biały chart w obroży zdaje się implikować oddanie prawu Bożemu⁸. Swego rodzaju kontrast dla niego stanowi niewielki, ciemny, i jak sądzić można po pozie, zaczepiający go lwi piesek (hol. *Leeuw hondje*). W tym kontekście przywołuje on zapewne cechy pejoratywne, takie jak gniew, zawiść i niewiarę⁹. Oba psy stanowią zatem symboliczne odbicie ambiwalentnych postaw prezentowanych przez bohaterów głównej sceny.

W oknie pierwszego piętra ratusza artysta ukazał kobiecą postać, która z przejęciem obserwuje rozgrywającą się poniżej scenę. Możemy domyślać się, że jest to wzmiankowana u Mateusza żona namiestnika, która wstawiła się u męża za Chrystusem. „Lecz gdy on siedział na stolicy sądowej, posłała do niego żona jego, mówiąc: Nic tobie i sprawiedliwemu temu, abowiem wielom cierpiała dziś przez sen dla niego” (Mt 27, 19).

Na drugim planie obrazu, w centrum szerokiego, szczelnie wypełnionego gapiami traktu, ukazana została symultanicznie droga Chrystusa na Golgotę. Zbawiciel uginający się pod brzemieniem krzyża, eskortowany jest na miejsce kaźni przez trzech żołnierzy, z których dwóch jedzie na koniach. Tuż za Chrystusem kroczy Szymon z Cyreny, który chcąc ulżyć cierpieniem Zbawiciela, podtrzymuje dłuższą belkę krzyża. Grupie tej towarzyszy postać podskakującego radośnie mężczyzny w bieli, odzwierciedlająca nastrój żądnego krwawego widowiska pospólstwa. Perspektywę obrazu zamyka monumentalna brama miejska, zza której majaczy wzgórze Golgoty. Spowijające niebo burzowe chmury zapowiadają ciemności, które nastaną w momencie agonii Chrystusa na krzyżu.

Tablica lubelska należy do grupy przedstawień będących wiernymi powtórzeniami obrazu z Galerii Narodowej w Pradze (36,4 x 23,4 cm), przypisywanego powszechnie Juanowi de Flandes (? – 1519)¹⁰ – malarzowi niderlandzkiemu, pozostającemu w latach 1496-1504 w służbie Izabeli I Katolickiej, królowej Kastylii, czynnemu następnie w Salamance, a od 1509 r. w Palencji¹¹. Prócz naszego dzieła należą do niej jeszcze trzy inne obrazy: z Museo de Bellas Artes w Bilbao (50,4 x 31,7 cm)¹², z dawnej kolekcji Dr N. Beets w Amsterdamie¹³ oraz z prywatnej kolekcji

des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2002, s. 232, il 47.

⁸ M a r r o w, *Passion Iconography*, s. 37-38; D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole*, s. 227, 232; K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 262.

⁹ M a r r o w, *Passion Iconography*, s. 37-38; D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole*, s. 227-229, 232; K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie*, 262.

¹⁰ F. A n z e l e w s k y, *Juan de Flandes*, [w:] J. B i a ł o s t o c k i, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte 7)*, Berlin 1972, s. 179-180, poz. 35; O. K o t k o v á, *The National Gallery*, s. 62, poz. 28, tam wcześniejsza literatura.

¹¹ R. G e n a i l l e, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, aktualizacja, uzupełnienia i nowe hasła M. Monkiewicz, A. Ziemia, Warszawa 2001, s. 128.

¹² A. S á n c h e z – L a s s a de los S a n t o s, *Un 'Ecce homo'*, passim.

¹³ O. K o t k o v á, *The Prague 'Ecce Homo': an Early Work by Juan de Flandes?*, [w:] *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*, red. R. Van Schoute, H. Verougstraete, Louvain-la-Neuve 1997, s. 192, tab. 93 b.

w Lugano – wystawiony w 1996 r. na aukcji w Galerie Fischer Auktionen AG w Lu-zernie (34 x 24 cm)¹⁴.

Dr Olga Kotková, kurator zbiorów sztuki niderlandzkiej i niemieckiej XIV-XVI wieku w praskiej Galerii Narodowej, uznała nasze przedstawienie za najlepsze w tej grupie i powiązała je z kręgiem malarstwa południowoniderlandzkiego, z wyraźnym wskazaniem na środowisko artystów gandawskich¹⁵.

Wiele przemawia za tym, iż Juan de Flandes przy malowaniu praskiej deski wzorował się na miniaturze z Godzinek Engelberta, hrabiego Nassau, przypisywa-nych Mistrzowi Marii Burgundzkiej (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219, fol. 69)¹⁶. Znacznie rozbudował w niej jednak partie architektoniczne oraz zmieniaj ąc pozy psów. Wsparte na smukłych kolumnkach zadaszenie ganku mógł zaczerpnąć z datowanej na schyłek lat siedemdziesiątych XV wieku grafiki Israhela van Mecke-nem (1440-1503)¹⁷.

Wersja lubelska wyróżnia się na tle wspomnianej grupy obrazów wysokim kun-sztem wykonania i rozbudowaną względem pierwowzoru kompozycją. Malarz powtó-rzył wiernie rozwiązanie Juana, uzupełniając jednak obraz na pierwszym planie, tuż przy prawej krawędzi, o kilka dodatkowych postaci. Poszerzenie pola widzenia na przedzie wymogło zmiany w dalszych partiach malowidła. Monumentalna brama miejska znalazła się automatycznie bliżej środka obrazu. Powstała w ten sposób przestrzeń artysta wypełnił obronną basztą. Zabieg poszerzenia kompozycji obrazu sprawił, iż stała się ona bardziej wyważona, przestrzenna i mniej wertykalna w sto-sunku do praskiego pierwowzoru. Warto nadmienić, że autor lubelskiego obrazu dokonał wszelkich zmian z pełną swobodą, a dodane przez niego partie trafnie wpi-sują się w całość kompozycji. Jego inwencja twórcza wyraziła się ponadto w zbudowaniu odpowiedniego dla dramatycznych wydarzeń nastroju. Błękitne, niczym niez-mączone niebo z praskiego obrazu Juana zastąpił burzowymi, skłębionymi chmurami, lepiej korespondującymi z biblijną narracją Pasji Chrystusa. Wszystkie wspomniane zabiegi sprawiają, że niewątpliwie mamy do czynienia z wysokiej klasy dziełem, namalowanym przez odznaczającego się znamionami indywidualizmu artystę, którego cechowało silne wyczucie formy i koloru.

¹⁴ *Galerie Fischer. Auktion 27.-29. November 1996*, (kat. aukcji), s. 19, poz. 3005.

¹⁵ List z 13.05.2008, opinia wydana na podstawie fotografii.

¹⁶ Por. A n z e l e w s k y, *Juan de Flandes*, s. 179-180; K o t k o v á, *The Prague 'Ecce Homo'*, s. 187, 189; B u c k, *Die niederländischen Zeichnungen*, s. 238-239, il. 100; M a r o t o, *Juan d Flandes*, Salamanca 2006, s. 84-85.

¹⁷ Por. S á n c h e z – L a s s a de los S a n t o s, *Un 'Ecce homo'*, s. 179, tab. 91 b.



1. *Ecce Homo*, szkoła niderlandzka, koniec XV w.; fot. I. A. Marciszuk.