

MARTA MOTYL

# SZTUKA

## ŚWIĘTOWANIA



*Od Ostatniej Wieczery do Maskarady*

LEONARDO, BRUEGEL, ARTEMISIA,  
**RENOIR**, MAKOWSKI I INNI

LIRA  
WYDAWNICTWO



SZTUKA

ŚWIĘTOWANIA



MARTA MOTYL

# SZTUKA ŚWIĘTOWANIA

*Od Ostatniej Wieczerzy do Maskarady*

LEONARDO, BRUEGEL, ARTEMISIA,  
RENOIR, MAKOWSKI I INNI

L I R A  
WYDAWNICTWO



# Wstęp

*„Ty — wódkę za wódką w bufecie...  
Oczami po sali drewnianej — i serce ci wali  
(Czy pamiętasz?)  
Orkiestra powoli opada przycicha  
Powiada, że zaraz (Czy pamiętasz jak ze mną?)  
Już znalazł twój wzrok moje oczy  
Już suniesz — po drodze zamroczy —  
Już zaraz za chwilę... (Czy pamiętasz jak ze mną  
tańczyłeś?)”<sup>1</sup>.*

I podchodzi na palcach *profanum* do *sacrum*,  
poważne do komicznego, instynktowne do du-  
chowego, wyobrażone do rzeczywistego, zama-  
nifestowane do zamaskowanego, swobodne do

Wstęp precyzyjnego. I nie prosi do tańca, ale od razu do niego porywa, rzecz jasna „(...) na życie na śmierć — do tańca Grande Valse Brillante”<sup>2</sup>.

A w walcu, jak to w walcu, nie wykluczają się nawet przeciwieństwa. Bynajmniej, one się przyciągają. W swoich objęciach suną i suną po parkiecie, całkiem płynnie — aż obwąchują się noskami pantofle. Wirują i wirują, całkiem zwinnie — aż puszy się halka sukni. Opozycje ze swobodą i szybkością co i rusz zamieniają się stronami, więc trudno orzec, która jest z przodu, a która z tyłu, która po lewej, a która po prawej. Ba! Dla nas, jako widzów tego popisu, strony nie powinny mieć znaczenia. Otóż śledzenie zmian stron przez tancerzy tylko odciągnie naszą uwagę od bardziej godnego uwagi efektu. Mianowicie od zespolenia każdej pary w ruchu, który przecina sobą przestrzeń, przypominając unoszące się i opadające skrzydła jednego i tego samego ptaka.

Wtem każda walcząca dwójka oddziela się i odwraca od siebie. Czyżby to koniec występu? W żadnym wypadku. Zaraz przeciwieństwa znów obracają się ku sobie, wpadają sobie w ramiona i znów w nich fruną i fruną. Przyśpiesza tempo melodii, za tempem przyśpiesza taniec, za tańcem przyśpieszają tętna tancerzy. W obrocie za obrotem trudno jest bowiem obu ogniom sparowanej opozycji złapać oddech i zachować



odmienność. Wreszcie pierwsze staje się drugim, drugie pierwszym, dwoje jednością...

Takie walcowanie przeciwieństw jest charakterystyczne dla zjawiska świętowania. W jego trakcie okazuje się, że współistnienie (pozornych?) sprzeczności na jednej płaszczyźnie tworzy nową jedność. I jakość, także artystyczną.

Dowodami na powyższe tezy są poszczególne dzieła ze *Sztuki świętowania*. Poświęcone im eseje pokazują wieloaspektowość, wielobarwność i intensywność tytułowej czynności.

*Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci jest sposobnością do udziału w uczcie wyptywającej z przeszłości i wptywającej na przyszłość. Jest kamieniem milowym tak w historii Zbawienia, jak w historii sztuki. Wszak artyści przywoływali i powtarzali Leonardowskie przedstawienie po wielokroć. Przekonamy się, na czym zasadzają się jego dramaturgia i fenomen.

W swoich *Bachanaliach* Tycjan (Tiziano Vecelilio), tak jak Leonardo, potączył czas ziemski z czasem boskim, jednak z iście pogańską beztroską, rozpasaniem i rozochoceniem. Takich cech nie brakuje fetującym Bachusa mieszkańcom wyspy Andros, ulubieńcom boga zresztą. Wzniesiemy razem z nimi toast, jednak czy aby na pewno ku czci winnego patrona? Sprawdźmy, czy ktoś się pod niego nie podszywa.

Wstęp

Napitku, a do tego jadła, nie zabraknie nam i pod strzechą, na *Chłopskim weselu* Pietera Bruegla Starszego. Dowiemy się, ile tym razem świętego — w świeckim... reportażu. Jednak Bruegel, reporter uczestniczący, poczęstuje nas także dynamiką sceny i wyrafinowaniem palety godnym mistrza malarstwa.

Natomiast Artemisia Gentileschi chluśnie nam po oczach najbardziej krwistą czerwienią z możliwych. Zabierze nas bowiem na najbardziej zabójczą, a zarazem kameralną ucztę ze wszystkich zebranych w tymże tomie. W rolach głównych — postaci z historii starotestamentowej, Judyta i Holofernes. Sprawdzimy, ile w nich fikcji, a ile prawdy, w tym z życia artystki.

Świętuje się, nie tylko biesiadując, świętuje się także, tańcząc i przebierając się, w tym w (para) teatralnych breweriach. Do *Menueta* i panie, i panów zaprosi Giovanni Domenico (Giandomenico) Tiepolo — w atmosferze karnawału nad karnawałami, przebieranki przebieranek, z samej Wenecji rodem. Jego dzieło i ciałem (formy), i duchem (treści) przynależy do najbardziej rozigranej epoki, rokoka.

Z balowego dorobku tejże czerpał Pierre-Auguste Renoir, pokazując rozrywki, których zażywają mieszczanie podczas (co)weekendowego party zatytułowanego *Bal w Moulin de la Galette*. Z tym

że pod kierunkiem impresjonistycznej manieri Renoir postawił na rozigranie kompozycji światłem.

Na potrzeby takiej samej grupy, jak czołowy impresjonista, odpowiadał również czołowy secesjonista, Alfons Mucha, dbający o ornamentalną ozdobność dzieł. Stąd nawet rytuał dopasował do rytmu właściwego swoim kompozycjom. Świąteczne życzenia złożył za pośrednictwem wysmukłych i wzniosłych *pin-up girls*, które wykreował na kaptankę i ofiarę na okładce magazynu „L'illustration”.

Okres bożonarodzeniowy, z którego pochodzi wydanie specjalne tego czasopisma, w naszym kraju naznaczała obecność kolędników. Inspirujący się rodzimym folklorem Tadeusz Makowski na swoich obrazach nakazał kolędować Pinokiom o polskim rodowodzie. Przekonamy się, co podczas *Maskarady* kryją za maskami, a co dzięki maskom ujawniają.

Eseje z tego zbioru, odkodowując sensy zawarte w powyższych dziełach, odkodowują także sens/sedno świętowania jako takiego i pokazują, w jaki sposób uroczystość wpływa na rzeczywistość. Walc przeciwieństw znamionuje bowiem przemianę. Stąd dzieła ze *Sztuki świętowania* tanecznym krokiem wiodą w renesans, barok, rokoko, impresjonizm, secesję, awangardę i przemiany patronujące każdej z tych epok. Jednocześnie

Wstęp zwracają uwagę na biografie swoich słynnych autorów, niejednokrotnie twórców, którzy zmienili oblicze sztuki.

Cóż, *homo sapiens*, człowiek myślący, to i *homo faber*, człowiek twórczy, i *homo ludens*, człowiek bawiący się — w tym dzięki własnej i cudzej kreatywności. A święta i sztukę łączy to, że uzupełniają i upiększają życie, stanowią pole wyrazu, również religijnego, tworzą związki duchowe i społeczne<sup>3</sup>.

Niech lektura *Sztuki świętowania* będzie zatem artystyczną uczta i balem co się zowie.

## Rozdział I



LEONARDO DA VINCI,  
OSTATNIA WIECZERZA, 1495–1498

### PRZERWANA UCZTA. *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci

Gdzie jak gdzie, ale na wspólnej uczcie, we wspólnych porywach mamy prawo spodziewać się niespodziewanego. Z tym że nikt, nigdy, nigdzie nie spodziewa się słów: „Jeden z was mnie zdradzi”<sup>1</sup>.

Leonardo  
da Vinci

Nie spodziewali się ich także apostołowie zasiadający z Jezusem za jednym i tym samym stołem w Wieczerniku. A jednak! Leonardo da Vinci — w jakże słynnym fresku *Ostatnia Wieczerza* (1495–1498) — przedstawił przerwanie uczyty dysonansami nad dysonansami, wykazawszy się wyczuciem godnym dramaturga nad dramaturgami.

W kompozycji wyraźnie wyróżnił Mistrza Ceremonii, usadziwszy go w centralnym miejscu za stołem, nieco odsuniętego od uczniów. Ponadto ustroił go w nie lada aureolę tworzoną przez światło, które pada z okien za plecami. W trakcie badania kwestii związanych z optyką da Vinci odkrył bowiem, że postać na jasnym tle wydaje się bardziej okazała niż na ciemnym.

Usta Mistrza Ceremonii lekko rozchylają się, jakby przed chwilą (wy)powiedziały to, co miały do (wy)powiedzenia. Badacze dzieła porównują rezultat jego słów do wzbudzenia fali (zarys kompletu postaci w kompozycji przybiera zresztą kształt falisty) obejmującej swoim zasięgiem każdego apostoła, niezależnie od jego usadowienia. Po lewicy Jezusa zasiadają: Bartłomiej, Jakub Mniejszy i Andrzej, następnie Piotr, Judasz i Jan. Natomiast na prawicy znaleźli miejsce: Tomasz, Jakub Starszy i Filip, oraz ostatnia trójca: Mateusz, Juda Tadeusz i Szymon.

Z jakiego powodu zebrali się w komplecie? Bibliści mają nie lada dylemat — czy Ostatnia Wieczera była Wieczera Paschalną, czy nie była, i w jakim terminie się odbyła. Zwłaszcza że odmienne zdania w tej sprawie prezentują ewangeliści. Mariusz Rosik, duchowny i teolog, zauważa, że z ewangelii Marka, Mateusza i Łukasza, zwanych synoptycznymi, wynika czwartek (wigilia Paschy), natomiast z Jana — piątek<sup>2</sup>.

Jedno z bardziej wiarygodnych wyjaśnień tejże rozbieżności głosi, że wzięta się ze stosowania przez ewangelistów różnych kalendarzy, słonecznego i lunarne, ponieważ w ówczesnej Jerozolimie oba miały rację bytu. Ze słonecznego, preferowanego przez gminę esseńską, korzystali synoptycy, dla których nowy dzień wschodził wraz ze słońcem. Ale Jan mógł się kierować kalendarzem lunarnym, obowiązującym w oficjalnym kulcie judaizmu, w Świątyni Jerozolimskiej. Najwyraźniej zaczynał nowy dzień po zachodzie słońca, tym samym zrównując w swoim grafiku czwartkowy wieczór z piątkiem. Koniec końców, wszyscy ewangeliści mieli zatem na myśli identyczny termin.

Dość nowe stanowisko badaczy brzmi, że Jezus przesunął datę paschalnego spożywania, ponieważ w ogóle zmienił sposób celebracji Paschy. Przede wszystkim podjął się odegrania roli

Leonardo  
da Vinci

rytualnego baranka ofiarnego. Niniejszą metamorfozę celnie przekazują słowa Benedykta XVI: „Jeśli nawet to spotkanie Jezusa z Dwunastoma nie było ucztą paschalną spożywaną zgodnie z obrzędowymi przepisami judaizmu, to w jego [spotkania — przyp. M.M.] retrospektywnej ocenie widoczny stał się wewnętrzny związek całości ze śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa: była to Pascha Jezusa”<sup>3</sup>.

Papieska myśl pozostaje w zgodzie z myślą Leonardowską. Artysta uznawał, że terażniejszy moment jest wynikiem tego, co minęło, i zapowiedzią tego, co nastąpi, a zatem częścią tak przeszłości, jak przyszłości. Zatem w takim ujęciu moment Ostatniej Wieczerzy jest wynikiem działalności Chrystusa, a zarazem zapowiedzią jego śmierci i zmartwychwstania, czyli ostatecznego pokłosa tejże.

Leonardo stosował powyższą filozofię i w innych swoich dziełach, od *Pokłonu Trzech Króli* (ok. 1482), przez *Damę z gronostajem* (ok. 1490), po *Mona Lisę* (1503–1519). Skrywał w nich więcej przekazu, niż widać na pierwszy rzut oka. W tym... wrażenie nieskończoności. Jednak to w *Ostatniej Wieczerzy* jego upodobanie do wielowymiarowości czasu wybrzmiewa najdobitniej. Zapowiedź całego łańcucha zdarzeń tkwi bowiem nie tylko w słowach Jezusa, ale i w jego gestach.



Peten statyki i spokoju Mistrz — w kontraście do dynamiki i ekspresji uczniów — z powagą sięga prawą ręką po naczynie napętnione winem. Natomiast lewą, zwróconą wnętrzem ku górze, wskazuje na kawałek chleba. Kieruje także ku niemu spojrzenie spod opuszczonych powiek. Tym samym bezpośrednio po wygłoszeniu pro-roctwa o zdradzie ustanawia sakrament Eucharystii, zresztą w zgodzie z ewangeliczną wersją wydarzeń (według Mateusza): „(...) 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”<sup>4</sup>.

Tym samym dokonuje wyróżnionego w *Homo ludens* Johana Huizingi, historyka i eseisty, dromenonu, czyli czynności uświęconej. O ile jednak dromenon jest tym, co się czyni, o tyle tym, co się przedstawia, i powtórzeniem tego, co się uczyniło, jest dramat<sup>5</sup>. Zatem nie bez przyczyny Leonardo korzysta w swoim fresku z konwencji właściwej dramatowi.

Zarazem zestawia w tym swoim dramacie *profanum* biesiady z *sacrum* sakramentu, przydając spotkaniu przy stole powagi przynależnej kultowi.

Leonardo  
da Vinci

W jego artystycznej praktyce sprawdza się więc kolejna teoria Huizingi, że przeciwieństwo między zabawą a powagą wcale nie jest bezwarunkowe, a najwznioślejsze działanie może mieć charakter ludyczny. Właśnie dlatego, twierdzi, także czynność sakralną wolno określić mianem zabawy. Huizinga podpira się przykładem Platona, który uważał, że skoro człowiek jest zabawką Boga, powinien spędzać życie, bawiąc się i weseląc, to znaczy składając ofiary bogom i okazując im uwielbienie śpiewem i tańcem. Dzięki temu zapewniał sobie boską przychylność, co pozwalało mu zwyciężać w walce.

Wniosek stąd taki, że formy tak rytualne, jak ludyczne cechuje jednolitość. A powaga i zabawa się nie wykluczają, ponieważ zabawa może wyrażać świętość<sup>6</sup>. Te prawidłowości zachodzą w przypadku *Ostatniej Wieczery* [i będą zachodzić również w przypadku kolejnego dzieła w tym zbiorze — *Bachanaliów* (1523–1526) Tycjana].

Huizinga nadmienia, że w kulcie celem czynności sakralnych jest zapewnienie zbawienia światu<sup>7</sup>. W takim kontekście skrzyżowane stopy Jezusa, pierwotnie namalowane przez Leonarda (a później zniszczone wstawieniem we fresk drzwi), odnosiły się do tegoż celu. Mianowicie do wyzwolenia świata od grzechu poprzez ofiarę na krzyżu.

Zarazem patrząc na *Ostatnią Wieczera* może pomyśleć o powtarzaniu sakramentu Eucharystii w trakcie celebry każdej mszy świętej. A to dlatego, że dzięki sztuczkom perspektywicznym Leonarda (o których będzie jeszcze mowa), ledwie zakonnik wchodził do refektarza klasztoru Santa Maria delle Grazie, na ścianie którego widniał fresk, podążał spojrzeniem za wzrokiem Jezusa — poprzez jego dłoń, ku chlebowi. A zatem ku symbolowi Eucharystii.

Doskonale dopasowanie tematu fresku do *genius loci* miejsca, w którym się znalazł, nie zaliczało się do nazbyt oryginalnych pomysłów. Zresztą także motyw *Ostatniej Wieczery* jako taki cieszył się w XIV- i XV-wiecznych Włoszech popularnością. Przebywając we Florencji, da Vinci miał okazję oglądać *Wieczery* w wykonaniu choćby Taddea Gaddiego, Andrei del Castagniego, Fra Angelica i Domenica Ghirlandaia (w przypadku tego ostatniego nawet w dwóch wersjach).

Natomiast Leonardowskie *novum* polegało na tym, że zamiast usadowić apostołów za stołem w równym, nieprzerwanym, nieruchomym rzędzie, tak jak usadzano ich w *Wieczerniku* od średniowiecza, artysta postanowił wprawić ich ciała w ruch, a twarze przybrać w emocje, potraktowawszy Dwunastkę niczym aktorów na teatralnej scenie. Najwyraźniej wziął sobie do serca

przykazanie humanisty Leona Battisty Albertiego, renesansowego mentora, żeby wzruszenia duszy pokazywać poruszeniem ciała<sup>8</sup>. Uzupełnił je o własne spostrzeżenie, że z pozy ciała widz powinien wyczytać, co ma w myślach, a co w zamiarach pozujący.

Z tego powodu artysta zatrzymał w locie całą sekwencję reakcji apostołów, a mianowicie spojrzeńa rzucające i ku Jezusowi, i ku sobie nawzajem („Spoglądali uczniowie jeden na drugiego niepewni, o kim mówi”<sup>9</sup>, pisze Jan), otwarte usta, z których padały słowa („(...) zaczęli pytać jeden przez drugiego: Czyba nie ja, Panie?”<sup>10</sup>, pisze Mateusz), wreszcie dłonie podkreślające wymowę tych spojrzeń i tych słów.

Gestykulacja Dwunastu jest bardzo żywiotowa, ponieważ została podpatrzona i naszkicowana przez Leonarda na ulicach włoskich miast, których mieszkańcy słyną wszak z temperamentu. Żeby go oddać, w trakcie przechadzek twórca czytnił notatki i za pomocą linii, i za pomocą słów. Pracując nad *Ostatnią Wieczerzą*, skorzystał z chociażby takich: „Jeden pił i postawił kielich na swoim miejscu. (...) inny (...) nadstawia uszu, w jednej ręce trzymając nóż, a w drugiej chleb do połowy przecięty nożem, inny kładzie ręce na stole i patrzy. Jeszcze inny dmucha na kawałek chleba (...)”<sup>11</sup>.

Da Vinci uzmysłowił sobie wymowność gestów w trakcie kolejnych, równie wnikliwie prowadzonych obserwacji. Przyczynił się do tego Cristoforo de Predis, głuchoniemy brat mediolańskich artystów-współpracowników Leonarda. Twórca *Ostatniej Wieczery* miał również baczenie na mnichów z klasztoru Santa Maria delle Grazie. Przestrzegający reguły milczenia, w tym podczas wspólnych posiłków, wyrażali siebie wyłącznie mową ciała, co malarz ani chybi przeniósł na swój fresk.

Potrafił i zobaczyć, i pokazać najmniejsze nawet drgnienie mimiczne — a co dopiero takie drżenie, w które na wieść o spodziewanym zdradzeniu Mistrza popadli uczniowie po obu stronach stołu!

Na jego fresku na Judasza — jako zdrajcę — wskazałoby nie tylko spojrzenie detektywa, ale każde jedno. Leonardo przybrał bowiem konfidenta w twarz godną wystannika piekieł.

Z obliczem przeniemiernicy wiąże się pewna anegdota, do której zrozumienia potrzebne jest zapoznanie się ze specyfiką pracy Leonarda nad malowidłem. Otóż powstawało ono w zrywach i w porywach. A to artysta wspinał się na rusztowanie bladym świtem i malował do samej nocy, nie odkładając pędzla, a to przez kilka dni w ogóle nie brał pędzla do ręki. Zamieniał się wtedy w autorecenzenta oceniającego namalowane przez

Leonardo  
da Vinci

siebie postaci, do tego na głos. Zdarzało się także, że natchnienie nawiedzało go w środku dnia, a zatem w samo południe. Wtedy, nie dbając o ochronę przed słońcem, da Vinci maszerował do Santa Maria delle Grazie, żeby musnąć pędzlem ścianę raz czy drugi, po czym odejść.

Powyższe obserwacje poczynił Matteo Bandello, który w latach dziewięćdziesiątych XV wieku przebywał w Santa Maria delle Grazie u swojego wuja, tak się złożyło, że przeora. Uzmystawiają one, że Leonardo dbał o każdy pomysł i każdy detal w malowidle. Ziarnko do ziarnka, a zbierze się miarka — a niech tam, niech nawet zbierze się nadmiar, byleby o niczym nie zapomnieć, byleby niczego nie pominąć! Znane wszystkim dzieło, którego nie wyobrażamy sobie w żadnym calu inaczej, w trakcie powstawania stanowiło pole bitwy autora z samym sobą — o każdy cal właśnie!

Niejeden pisarz skarży się, że bliscy zarzucają mu nieróbstwo, jeśli tylko nie pochyla się nad tekstem. Ale przecież wtedy zмага się z konstruowaniem dzieła w przestrzeni umysłu. Z podobnymi oskarżeniami spotykał się Leonardo, kiedy nie machał pędzlem przy Jezusie i apostołach. Tymczasem jego pozorna beczynność oznaczała zadumę właśnie, co jednak nie przekonywało Ludovica Sforzy, zleceniodawcy zaniepokojonego zbyt wolnym postępem prac zleceniobiorcy.

Zwłaszcza że księżę otrzymał donos na opie-  
szałość Leonarda od samego przeora klasztoru.

Giorgio Vasari, artysta i autor *Żywotów naj-  
sławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*,  
relacjonuje, że twórca nie zamierzał jednak dzia-  
łać pod dyktando cudzej niecierpliwości. Wyjawił  
więc ojczulkowi, że do namalowania pozostały  
mu jeszcze dwie twarze, do tego dwóch głównych  
bohaterów: Jezusa i Judasza. Jeżeli zatem przeor  
nadal będzie go popędzać, to rysy jego twarzy  
przypadną zdrajcy. Rozbawiony i jednocześnie  
już rozbrojony Il Moro wziął stronę artysty, a tym  
samym ojczulek przestał naciskać<sup>12</sup>.

Vasari zaczerpnął anegdotę od całkiem wia-  
rygodnego świadka, mianowicie Giovanniego  
Battisty (Giambattisty) Giraldiego Cinthia, który  
w wydanych przez siebie *Discorsi* przytoczył sło-  
wa samego artysty. A przynajmniej utrzymywał,  
że przytoczył. Historię z przeorem zrelacjono-  
wał podobno Cinthiemu jego ojciec, dyplomata  
z Ferrary, który pełnił swoją funkcję w Mediolanie  
i osobiście poznał Leonarda.

Według Cinthich da Vinci miał wyznać, że aby  
wyszukać stosownie podłe oblicze dla postaci Ju-  
dasza, chadza od roku, albo i dłużej, dzień w dzień,  
rankiem i wieczorem, do dzielnicy Borghetto, którą  
zamieszkuje „(...) najbardziej nędzna i nikczemna  
hołota, głównie podlece i szubrawcy”<sup>13</sup>. A chadza,

jak mówił, w nadziei, że znajdzie „(...) twarz odpowiednią dla tego łotra. Ale jak dotąd nie znalazłem takiej. (...) i jeżeli nie znajdę, będę musiał skorzystać z fizys wielebnego ojca przeora”<sup>14</sup>.

Pewnie Leonardo tylko się odgrażał, chociaż jego rywal, Michał Anioł, malując *Sąd Ostateczny* (1536–1541) w Sykstyнії, nadał Minosowi, postaci z samego piekła rodem, twarz Biagia da Ceseny, papieskiego wodzireja, czyli mistrza ceremonii (nie mylić z Mistrzem Ceremonii). A to dlatego, że da Cesena odważył się skrytykować jego dzieło za nagość postaci (patrz: *Sztuka prowokowania*).

Jeżeli chodzi o tych mniej kontrowersyjnych ucztujących w Wieczerniku — według Ludwika Aragońskiego, który rzucił okiem na *Ostatnią Wieczernię* w 1517 roku — ich pierwowzorami byli mediolańscy dworzanie i inni zacni obywatele. Jego słowa potwierdzają Rękopisy Fundacji Forstera, czyli zbiór notatek Leonarda, w którym widnieje również zapisek zatytułowany „*crissto*”. Artysta wspomina w nim o „hrabim Giovannim, tym od kardynała Mortaro”<sup>15</sup>, co pozwala przypuszczać, że wymieniony postużył mu jako model do postaci Jezusa.

Tyle że Leonardo wykoncyrował taką a nie inną jego pozę jeszcze przed wykonaniem pierwszych studiów do fresku. W jego szkicownikach widnieje karta z samego początku lat osiemdziesiątych



XV stulecia. Znajdują się na niej różne rysunki, między innymi grupa zasiadająca przy stole, zapewne ze świątecznej okazji, z brodatą postacią, która wskazuje dłonią na misę. Grupa nie jest apostołska, jednak przypuszczalnie zainspirowała Leonarda do przedstawienia ożywionego dialogu apostołów z *Ostatniej Wieczerzy*. Natomiast na misę, na kolejnym ze szkiców, pewnie wskazuje nie kto inny, a Jezus właśnie. Tenże pomysł da Vinci przetworzył piętnaście lat później na ścianie.

Freskowa misa znajduje się zaraz za naczyniem z winem, co pozwala stwierdzić, że Jezusowa dłoń kieruje się i ku jednemu, i ku drugiemu. Symetrycznie względem niej, niczym lustrzane odbicie, ukazana jest dłoń Judaszowa, wyciągana w tym samym kierunku. Zbieżność nie jest przypadkowa, lecz odnosi się do prognozy Jezusa, że wyda go ten, który sięgał z nim do misy. Czyli zgodnie z ewangeliczną wersją Mateusza<sup>16</sup> bądź Marka ten, który z nim jadł<sup>17</sup> (na stole między Judaszem a Jezusem jest i chleb).

Z kolei w drugiej dłoni Judasz ściska swój atrybut, sakiewkę ze srebrnikami, honorarium za donos i zarazem jego dowód rzeczowy. Do tego jest tak wzburzony prorokowaniem Jezusa, że przez nieostrożność wywraca solniczkę; wprawdzie owego naczynia nie dostrzeżemy na malowidle

Leonardo  
da Vinci

obecnie, lecz znajdowało się na jego wczesnych kopiach, a przecież kopiści musieli wzorować się na Leonardowskim oryginale. Tymże sposobem atrybuty przynależne uczcie jeszcze wzmagają dramatyzm jej przerwania i przestania!

Zwłaszcza że potem święty, ale wtedy krewki Piotr ściska rękojeść noża, jakby zamierzał teraz, zaraz, natychmiast rzucić się na zdrajcę. Nie atakuje go jednak (w przeciwieństwie do patrzącego na fresk apostołowie pozostają w niewiedzy). Nóż odnosi się do miecza, którym podczas pojmania Jezusa Piotr odetnie ucho Malchosowi, słudze arcykapłana.

Symptomatyczny jest także gest Tomasza, który unosi i kieruje w górę palec wskazujący. Tomasz jest bowiem tym, który będzie domagał się dowodu na zmartwychwstanie. Jezus zaproponuje mu wówczas włożenie palca w jego rany.

Pośród niespokojnej Dwunastki nad wyraz łagodnie prezentuje się Jan. Jego wygląd cechuje słodycz tradycyjnie kojarzona z kobiecością. Postać kieruje wyobraźnię na manowce tym mocniej, że na fresku zachowała się w stanie zniszczonym.

Uroda Jana stanowiła punkt zaczepienia dla Dana Browna. Pod wpływem inspiracji dziełem *Templariusze. Tajemni strażnicy tożsamości Chrystusa* pióra Lynn Picknett i Clive'a Prince'a,

popętnił on *Kod Leonarda da Vinci*. A w tymże przedstawił teorię spiskową: w *Ostatniej Wieczery* mamy do czynienia nie z Janem, ale z Marią Magdaleną, nie mniej oddaną Jezusowi towarzyszką niż Dwunastu.

Powieściowa historia Browna, choć chwytliwa, nie znajduje (p)oparcia w faktach. Leonardo zdawał się lubować w postaciach o androgynicznej urodzie od początku do końca działalności artystycznej. W pierwocinach swojego malarstwa domalował do *Chrztu Chrystusa* Verrocchia (1470–ok. 1475) własnego anioła, w jego ostatniej fazie przedstawił wizerunek *Jana Chrzciciela* (ok. 1508–1519). Poza i twarz Jana Apostoła kojarzą się także z *Madonną wśród skał* (tak w wersji z lat ok. 1483–1494, jak i z lat ok. 1491/2–9–1506–8), z *Głową kobiety* (*La scapigliata*, ok. 1492–1501) i *Głową Ledy* (ok. 1504–1506). Zatem mamy po prostu do czynienia z Leonardowym typem urody, który pojawia się także na obrazach jego uczniów, między innymi Giampietrina.

Tym samym we fresku da Vinci dokonał połączenia świata Biblii (w treści) ze światem antyku (w formie), a także z ówczesnymi odkryciami naukowymi z zakresu nauk humanistycznych, przyrodniczych, anatomicznych i ścisłych. Wszak nie bez kozery, mówiąc o człowieku renesansu, myślimy „Leonardo”!

Boski Leonardo urodził się w 1452 roku, w tokańskiej miejscowości Anchiano niedaleko miasta Vinci. Przyszedł na świat jako syn z nieprawego łoża, owoc romansu. Badacze zgadzają się co do pochodzenia jego ojca, Piera da Vinci, którego bliscy przekazywali sobie profesję notariusza z pokolenia na pokolenie. Natomiast sprzeczą się co do pochodzenia matki artysty, Cateriny. Utartym twierdzeniem, że była chłopką, sierotą mieszkającą w opuszczonym gospodarstwie, przeczą doniesienia nowsze — o kaukaskiej księżniczce (!), która dostała się do niewoli.

Niniejsze rewelacje przedstawia Carlo Vecce, włoski historyk, który przebadał zbiór dokumentów sprzed sześciuset lat z Archiwum Państwowego we Florencji. To on odkrył, że kobietę imieniem Caterina Tatarzy uprowadzili z domu w górach Kaukazu. Została sprzedana jako niewolnica kilkakrotnie, najpierw w Konstantynopolu, później w Wenecji, aż dotarła do Florencji. Tamże poznała młodego notariusza, niejakiego Piera da Vinci właśnie. Tenże Piero sygnował własnoręcznie certyfikat, który przywracał Caterinie wolność i na który natrafił Vecce. Popetnił w piśmie błędy językowe, niewielkie bo niewielkie, ale jednak, co wskazuje na jego zdenerwowanie w trakcie sporządzania. A miał się czym stresować, ponieważ gdy niewolnica zachodziła w ciążę, sprawę traktowano

jak przestępstwo. W tym samym roku, w którym Piero fabrykował swój dokument, przyszedł na świat Leonardo. Przypadek? Nie sędzę. Wniosek? Jeśli wierzyć Veccemu, najlepszy włoski malarz wszechczasów jest włoski tylko w połowie...

Tezy profesora nie zostały opublikowane w żadnym prestiżowym czasopiśmie, ale doczekały się publikacji w książce *Uśmiech Cateriny*. Okazały się przekonujące dla Paola Galluzziego, historyka, honorowego prezesa Muzeum Galileusza we Florencji, lecz odpiera je chociażby Martin Kemp, profesor historii sztuki z Oksfordu. Wskazuje on, że imię Caterina powszechnie nadawano niewolnikom przymusowo nawracanym na chrześcijaństwo, stąd dokument równie dobrze może odnosić się do innej Cateriny<sup>18</sup>.

Jakkolwiek było, przez — potwierdzone — pochodzenie z nieprawego łoża Leonardo nie mógł kształcić się na uniwersytecie. Tym samym, tym razem profesja notariusza nie przeszła w rodzinie Vincich z ojca na syna.

Da Vinci junior wykazywał talent do rysunku, więc ojciec posłał go na nauki do pracowni malarzkiej, rzeźbiarskiej i złotniczej Andrei del Verrocchia we Florencji. Po kilku latach terminowania Verrocchio wpisał dwudziestoletniego Leonarda do ksiąg cechowych, co oznaczało, że uczeń mógł podjąć działalność na własną rękę. Mimo to

jeszcze przez pewien czas współpracował z mistrzem. Na przyjmowanie zleceń na siebie — i dla siebie — postawił później.

Tu pojawiła się pewna trudność, ponieważ Leonardo nie lubił działać pod cudze dyktando. Przyjmował zamówienia, bo przyjmował, jednak jako perfekcjonista do potęgi entej przygotowywał się do ich wykonania tak długo, że klienci nie czekali, ale rezygnowali. Innym razem, owszem, zaczynał dzieło, lecz go nie kończył.

Brakowało mu czasu na malowanie, ponieważ we Florencji stykał się z licznymi uczonymi. A że umysł miał ciekawy świata i chłonny, zdobyta od nich wiedza pozwalała mu rozwijać własne teorie z mnóstwa dziedzin. Jednak klientela nie okazała Leonardowi-niestrudzonemu badaczowi wyrozumiałości, ale zraziła się do Leonarda-niestownego artysty. Możliwe, że z tego powodu przeniósł się on z Florencji do Mediolanu.

Zresztą po zamachach na Medyceuszy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XV stulecia artystyczna elita Florencji zaczęła się wykruszać. Do Wenecji wyjechał Verrocchio, do Rzymu zawinęli się Botticelli, Ghirlandaio i Perugino. Leonardo wziął na celownik Mediolan, ponieważ tam znajdował się dwór Ludovica Sforzy, któremu pragnął służyć. W tymże celu wystosował nawet do księcia swoisty list motywacyjny.

Zachwalał księciu swoje usługi nie w dziedzinie sztuki, ale w dziedzinie wojny (!), żeby wyprzedzić oczekiwania Il Moro w przedbiegach. Leonardo, jako człowiek renesansu i jako mężczyzna pracujący, żadnej pracy się niebojący, w niespokojnych czasach widział siebie w roli konstruktora machin wojennych i oblężniczych, odpornych na działanie ognia okrętów, a także mostów (ponadto łatwych do złożenia i rozłożenia) czy podziemnych korytarzy. Owszem, w ostatnim akapicie listu nadmienił, że jego umysł i ręce mogą równie efektywnie, co efektownie pracować także w czasie pokoju, gdyż wtedy są w stanie uprawiać malarstwo, rzeźbę, architekturę<sup>19</sup>. W artystycznym przypadku posiadał zresztą referencje od Medicego, który zapewniał Sforzę, że w całej Florencji nie ma lepszego malarza od Leonarda.

Skutek? Pozytywny!

Według Vasariego artysta dotarł na mediolański dwór z nader oryginalnym artefaktem, a zarazem podarkiem — samodzielnie skonstruowaną srebrną lutnią w kształcie końskiej czaszki. Na tymże instrumencie potrafił nader dźwięcznie zagrać. Co więcej, okazał się lepszym muzykiem od tych, którzy akurat konkurowali ze sobą w dworskim konkursie<sup>20</sup>. Oto dworzanin, jakiego potrzebował Sforza: z talentem, z pomysłami i... manierami, których naszemu twórcy również nie brakowało.

Leonardo  
da Vinci

Trzydziestoletni da Vinci został oficjalnie mianowany książęcym malarzem i inżynierem. Spędził na tejsze posiadzie ćwierćwiecze, w trakcie którego nie narzekał ani na brak pokarmu dla ducha, czyli interesujących rozmówców i kreatywnej atmosfery, ani dla ciała, czyli towarzyszył mu dobrobyt.

W Mediolanie błysnął wieloma talentami. I malarza, tworząc *Damę z gronostajem* czy *Madonnę wśród skał*, i rzeźbiarza, prowadząc prace nad pomnikiem konnym Francesca Sforzy (nieukończonym), i naukowca, zwracając się ku badaniom anatomicznym, botanicznym, zoologicznym, hydrograficznym, geologicznym (zajmowały go, między innymi, kanały w okolicy Mediolanu), wreszcie inżyniera, w tym do spraw specjalnych, zakładając rodzaj podstuchu między komnatami. Nic dziwnego, że Sforza, mianował go „swoim Archimedesem”. Kiedy „jego Archimedes” znajdował na to wszystko czas? Poświęcał się pracy dniami i nocami, bo ponoć sypiał zaledwie kwadrans co cztery godziny.

Do istotnych zajęć da Vinciego należało także organizowanie dworskich uroczystości i przedstawień. Wykazywał się, jak to miał w zwyczaju, w jego trakcie wszechstronnie, jako scenograf, kostiumograf, ekspert od efektów specjalnych i wreszcie reżyser. Tradycja głosi, że premiery teatralne odbywały się u księcia co miesiąc, więc



Leonardo miał pełne ręce roboty. Jednak, bądź co bądź, nie poszła ona na marne, ponieważ skorzystał ze związanych z nią doświadczeń również w malarstwie, przełożywszy je na *Ostatnią Wieczerzę*.

Malowidło zamówił u niego nie kto inny, a Ludovico Sforza. Wówczas w dobrym tonie było sprawowanie przez władcę pieczy (także) nad sztuką, zwłaszcza że wymowa propagandowa i prestiżowa dzieł umacniała jego władzę.

Ludovico postanowił upiec dwie pieczenie na jednym ogniu: złożyć zamówienie publiczne oraz upamiętnić własną dynastię godnym pomnikiem. Wykoncypował ideę stworzenia tegoż — czyli przyszłego mauzoleum Sforzów — w Santa Maria delle Grazie, położonym w samym centrum Mediolanu kompleksie kościelno-klasztornym bractwa dominikanów, którego przebudowę zlecił Donato Bramantemu. W wyniku zmian powstał refektarz, na którego północnej ścianie da Vinci (nawiasem mówiąc przyjaciel Bramantego) miał wymalować gwóźdź programu zwieńczony herbami Sforzów.

I naprawdę rozpoczęła pracę nad *Ostatnią Wieczerzą* od wbicia pośrodku ściany gwoździa; ślad po nim, widniejący na prawej skroni Jezusa, ostał się po dziś dzień. Leonardo oznaczył dzięki niemu punkt na czole Mistrza Ceremonii będący punktem

zbiegu. Rozumiał tenże punkt jako miejsce spotkania i przecinania się wszystkich linii widzenia prostopadłych do płaszczyzny fresku, czyli tak zwanych linii ortogonalnych.

Gwóźdź określił perspektywę dalszych prac nad kompozycją, do tego w sensie ścisłym.

Od wyznaczonego na jego podstawie punktu zbiegu twórca promieniście poprowadził cienkie nacięcia w murze. Niniejszymi liniami pomocniczymi posiłkował się, kiedy konstruował przebieg belek stropu Wieczernika i wyznaczał górne krawędzie porozwieszanych na jego ścianach gobelinów.

Dlatego gdyby przeprowadzić wzdłuż belek sufitowych miejsca biesiady linie, ponadto połączyć jedną wspólną linią górne krawędzie gobelinów na prawej bocznej ścianie, a drugą, analogicznie, górne krawędzie gobelinów na lewej, wszystkie wymienione odcinki zbiegną się na czole Jezusa.

Aby uzyskać potężniejszą iluzję głębi, Leonardo zastosował silny skrót perspektywiczny. Stąd ściany boczne Wieczernika zbiegają się w taki sposób, że między nimi z trudem mieści się ściana z trzema oknami.

Takiej dynamizacji perspektywy nauczyła go praca przy spektaklach. Otóż w renesansowym teatrze — zamiast sceny na planie kwadratu — konstruowano scenę, która dynamicznie zwężała

się ku horyzontowi, żeby głębia czarowała nawet w najmniejszym pomieszczeniu. Taką scenę lekko nachylano ku widowni. Leonardo przetożył powyższą zasadę na kompozycję i także pochylił w tym kierunku scenę *Ostatniej Wieczerzy*, nawet wraz ze stołem. Nie przejmował się za bardzo, że za tymże stołem nie zmieściliby się wszyscy uczestnicy uczyty. Apostołowie, co do jednego, musieli znaleźć się na pierwszym planie. Koniec, kropka.

Swoją drogą, nasz miłośnik złudzeń namalował gobeliny na fresku na identycznej wysokości, na jakiej wisiły te prawdziwe na ścianach refektarza. Natomiast popołudniowe światło, które zalewa u niego prawą ścianę Wieczernika, zdaje się wpadać przez prawdziwe okno w prawdziwej jadalni. A gdyby na stół z *Ostatniej Wieczerzy* padały prawdziwe promienie, nogi mebla rzuciłyby dokładnie takie ukośne cienie, jakie przedstawił Leonardo.

Stąd Wieczernik jego pędzla zdaje się przedłużeniem refektarza. Innymi słowy, mamy do czynienia z wprowadzeniem w świat realny świata irrealnego, a w codzienność — świętości. Czyli z zabiegiem iście surrealistycznym. Zresztą prymus surrealizmu, Salvador Dalí, bardzo sobie cenił dokonania prymusa renesansu. Wykonał nawet własną wersję *Ostatniej Wieczerzy*, w 1955 roku.

Leonardowski surrealizm najlepiej sprawdzał się z punktu widzenia braciszków, którzy wkraczali

Leonardo  
da Vinci

do jadalni przez drzwi umieszczone po prawej stronie fresku. W progu wzrok mnichów zwracał się bowiem najpierw ku dłoni Jezusa, tej z wnętrzem skierowanym ku górze, co sprawiało wrażenie, że Mistrz zaprasza ich do środka jako swoich gości. Jako że bliżej wchodzących znajdowała się prawa ściana Wieczernika, została optycznie powiększona przez mocniejsze oświetlenie niż ściany lewa, żeby powstała iluzja, że jest większa niż w istocie i przedłuża ścianę prawdziwego refektarza. Niestety, Leonardo, mimo że starał się a starał, nie miał szans wykreowania idealnego złudzenia trójwymiarowości kompozycji.

Otóż kiedy mamy do czynienia z dziełem takiej (dosłownie) miary, jak *Ostatnia Wieczerza* (cztery i pół metra wysokości i blisko dziewięć szerokości), do tego znajdującym się w przestrzeni, pochłania się je wzrokiem i spod ściany pomieszczenia, jednej czy drugiej, i z jego środka. Leonardo uciekł się zatem do różnych zabiegów i wybiegów, byleby tylko podczas patrzenia na dzieło z różnych stron wypracowana z taką starannością perspektywa nie została nadmiernie zniekształcona.

Dla uzyskania jak najlepszego efektu wizualnego Leonardo sięgnął także po... tajniki matematyki. Susan White, malarka, feruje tezę, że skorzystał z właściwości ciągu Fibonacciego<sup>21</sup>.

# Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział I Przerwana uczta. <i>Ostatnia Wieczerza</i> Leonarda da Vinci.....	11
Rozdział II Nagusy w winiarni. <i>Bachanalia</i> Tycjana .....	54
Rozdział III Impreza w stylu rustykalnym. <i>Chłopskie wesele</i> Pietera Bruegla Starszego.....	99
Rozdział IV Ostatnia uczta w życiu. <i>Judyta odcinająca głowę Holofernesowi</i> Artemisii Gentileschi ....	145
Rozdział V Jeszcze w karnawal gramy. <i>Menuet</i> Giovanniego Domenica (Giandomenica) Tiepola .....	183
Rozdział VI W tańcu ze światłem. <i>Bal w Moulin de la Galette</i> Pierre'a-Auguste'a Renoira.....	221
Rozdział VII Najlepsze życzenia świąteczne. Okładka magazynu „L'illustration” Alfonsa Muchy.....	256
Rozdział VIII Święto marionetek. <i>Maskarada</i> Tadeusza Makowskiego.....	293
Przypisy.....	332
Wybrana literatura .....	345

Redakcja: Ewa Charitonow  
Korekta: Monika Mokrzycka-Pokora  
Skład: Igor Nowaczyk

Projekt okładki: Magdalena Wójcik  
Retusz zdjęcia okładkowego: Katarzyna Stachacz  
Redakcja techniczna: Kaja Mikoszewska  
Zdjęcia na okładce i źródła ilustracji:  
Wikimedia Commons; Artvee; Tadeusz Makowski,  
*Maskarada*, 1928, Muzeum Narodowe w Poznaniu  
Zdjęcie autorki: © Maciej Zienkiewicz Photography

Producenci wydawniczy:  
Anna Laskowska, Magdalena Wójcik, Wojciech Jannasz

Wydawca: Marek Jannasz

© Copyright by Lira Publishing Sp. z o.o., Warszawa 2023

© Copyright by Marta Motyl, 2023

Wydanie pierwsze

Warszawa 2023

ISBN: 978-83-67654-87-6

**L i R A**  
W Y D A W N I C T W O

Lira Publishing Sp. z o.o.  
al. J.Ch. Szucha 11 lok. 30, 00-580 Warszawa  
[www.wydawnictwolira.pl](http://www.wydawnictwolira.pl)

Wydawnictwa Lira szukaj też na:    

Druk i oprawa: Pozkal



LEONARDO | TYCJAN | BRUEGEL | ARTEMISIA  
TIEPOLO | RENOIR | MUCHA | MAKOWSKI



MARTA MOTYL – pisarka i historyczka sztuki, także autorka kolaży. Opisywane historie nasycane emocjami i erotyką. Nie istnieją w nich granice obyczajowe ani granice wyobraźni. Współpracuje z artystami, instytucjami kultury, fundacjami, tworząc teksty poświęcone sztukom wizualnym. Wielbicielka niekonwencjonalnych połączeń w sztuce i w życiu. Autorka m.in. powieści *Kolekcjonerka* oraz zbiorów esejów: *Sztuka podglądania*, *Sztuka prowokowania* i *Sztuka fantazjowania*, wydanych nakładem wydawnictwa Lira.

## DOŁĄCZ DO ARTYSTYCZNEJ UCZTY!

Marta Motyl, autorka bestsellerowych *Sztuki podglądania*, *Sztuki prowokowania* i *Sztuki fantazjowania*, dzięki *Sztuce świętowania* pozwoli ci rozsmakować się w znakomitych dziełach przedstawiających ucztę, tańce, maskarady i nie tylko... Razem z celebrytami różnej okazy postaciami przekroczysz granice pomiędzy *sacrum* a *profanum*, powagą a komizmem, rzeczywistością a wyobraźnią.

Poznasz tajniki kierunków w malarstwie i grafice, które reprezentowali cenieni po dziś dzień artyści, a także twórcze drogi, które przebyli, żeby zostać gwiazdami sztuki. Odkryjesz, na jakie artystyczne fortele zdecydowali się: Leonardo, Tycjan, Bruegel, Artemisia, Tiepolo, Renoir, Mucha, Makowski na obrazach będących najbardziej wymownymi przedstawieniami scen świętowania – od *Ostatniej Wieczerzy* do *Maskarady*.

[www.wydawnictwolira.pl](http://www.wydawnictwolira.pl)

LIRA  
WYDAWNICTWO

ISBN: 978-83-67654-87-6



cena: 79,99 zł  
(w tym 5% VAT)