

# OSTATNIA WIECZERZA<sup>1</sup>

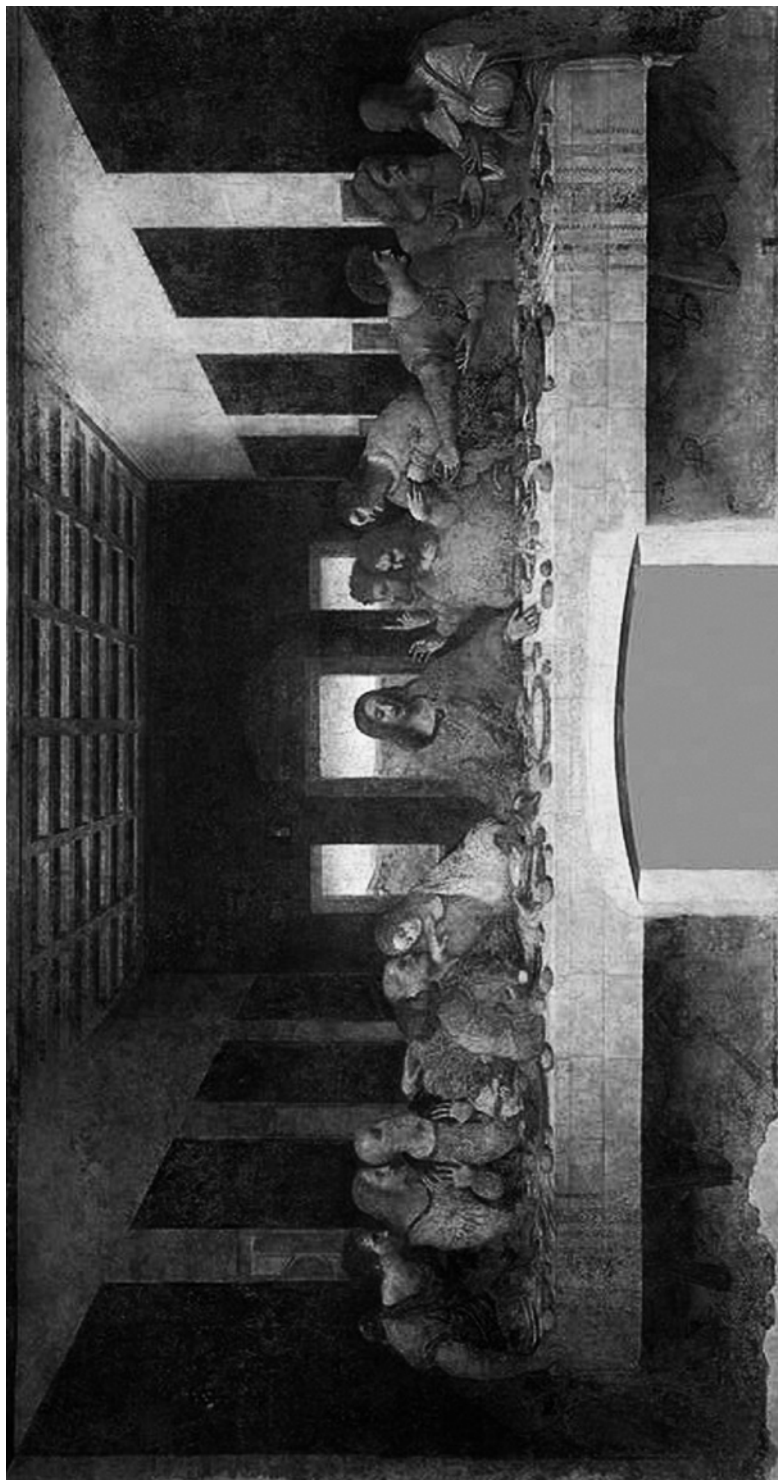
Edgar Wind

Gdy mówimy o *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci, dobrze pamiętać, że zadajemy się ze zjawą. Zachowany w Mediolanie obraz zaledwie przypomina to, czym był pierwotnie. Upływ czasu dokonał ogromnych zniszczeń, a co mu się oparło, prawdopodobnie jeszcze poważniej uszkodzili restauratorzy. W obliczu takiej ruiny powstaje pytanie: dlaczego w ogóle o nim mówić? Otóż dlatego, że ten szczególnie obraz stał się prawdziwą obsesją w myśli zachodniej. Wszyscy od najmłodszych lat o nim słyszymy i oglądaliśmy go na niezliczonych marnych reprodukcjach. Stałe przypomnianie, że jest to wybitne dzieło sztuki, w połączeniu z naocznym doświadczeniem tego niepotwierdzającym, wywołuje w nas zakłopotanie, które nie chce nas opuścić. Jak dobrze wiadomo, najgorszym sposobem poradzenia sobie ze zjawą jest udawać, że jej nie ma, dlatego może lepiej postąpimy, jeśli w nią wnikiemy i zobaczymy, na ile można zjawę egzorcyzmować tym, że się ją zrozumie i odtworzy, czym była za życia.

W celu odtworzenia tego obrazu próbowano najrozmaitszych metod. Do najskuteczniejszych bez wątpienia należało przebadanie rysunków Leonarda z Windsoru, pozwalających zobaczyć, jak np. twarze Judasza czy św. Filipa wyglądały na jego własnych szkicach czy jak cudowne były skrótory perspektywiczne, a także jak subtelne wyrazy twarzy, widoczne na rysunkach, zniknęły na dzisiejszym obrazie. Innym sposobem skorygowania wrażenia, jakie *Ostatnia Wieczera* obecnie wywiera<sup>2</sup>, jest przebadanie jej współczesnych kopii, zwłaszcza rysunków ze Strasburga i Weimaru, na których przetrwało wiele ze skrótory perspektywicznych niezachowanych na oryginale.

<sup>1</sup> Transkrypcja wystąpienia radiowego Winda zarejestrowanego w dniu 24 marca 1952 roku dla radia BBC i wyemitowanego w dniu 17 kwietnia 1952 roku. Wersja opublikowana w tygodniku „The Listener” z 8 maja 1952 roku (s. 747–748) – bez wiedzy i zgody autora – zawiera szereg błędów. Tłumaczenie na podstawie maszynopisu z odręcznymi poprawkami Edgara Winda [Archiwum Edgara Winda] [wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

<sup>2</sup> Edgar Wind wypowiada te słowa w 1952 roku. Od tamtej pory obraz przeszedł dwie kolejne restauracje. Pierwsza zakończyła się w 1954 roku, druga w 1999 roku.



Il. 1. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza* (ok. 1492/94–1498), Santa Maria delle Grazie, Mediolan.

Metoda, którą się posłuży, jest zupełnie inna – zamiast próbować odtworzać wygląd obrazu, postaram się ustalić jego przesłanie [*argument*]. Bo, rzecz jasna, obraz ten niesie pewne przesłanie [*argument*] i zawsze przyjmowano, że jest ono dość proste. Na przykład Goethe, opisując i komentując *Ostatnią Wieczerzę*, zasugerował, że Chrystus wypowiada tam słowa: „Jeden z was mnie zdradzi”, a gesty apostołów wyrażają ich reakcję na to stwierdzenie (Goethe 1817). Chodziłoby zatem o ukazanie prostego, dramatycznego momentu, w którym odmienne temperamenty dwunastu uczniów wyrażają się w ich reakcjach na to jedno stwierdzenie Chrystusa.

Temat ten niewątpliwie jest w obrazie obecny, choć – jak sądzę – jedynie jako głos podporządkowany, tak jak na przykład w trójczłonowej grupie bezpośrednio po lewej stronie Chrystusa, gdzie św. Jan ze św. Piotrem i Judaszem ukazani są razem. Św. Piotr, znajdujący się w środku, przychylił się do św. Jana, dotyka jego ramienia i coś mu szeptem do ucha (il. 2). Oczywiście inspiracją był tu *passus* z Ewangelii św. Łukasza (Łk 22,21–23, J 13,23–25)<sup>3</sup>, w którym Ewangelista opisuje, jak Piotr zwrócił się do Jana, ukochanego ucznia, by skłonić go do spytania Chrystusa, kto jest zdrajcą. Tutaj więc rzeczywiście mamy do czynienia z fenomenem reakcji na wypowiedź Chrystusa, a gest św. Piotra, gest pytający, zostaje powtórzony w następnej grupie po lewej, gdzie raz jeszcze postać centralna [Jakub] w podobnym geście dotyka ramienia Piotra (il. 3). Jest to zatem ten rodzaj reakcji, który opisuje Goethe. Reakcję na słowa: „Jeden z was mnie zdradzi”, można rozpoznać również w przesadnej pozie św. Andrzeja, wznoszącego obie ręce z wyrazem przerażenia i zaskoczenia.

Przyglądając się jednak grupie po prawej stronie Chrystusa, bardzo trudno byłoby utrzymać ten pogląd. Św. Tomasz tuż obok, po prawicy Chrystusa, podnosi rękę w geście wskazującym niebo, czego nie sposób wytłumaczyć jako reakcję na tego rodzaju stwierdzenie (il. 4). Jeszcze dalej na prawo główna postać ostatniej grupy – św. Mateusz – wyciąga przed siebie ramiona, niejako w geście przyjmowania bądź też geście wielkiej szczodrości, który i tym razem zostaje powtórzony przez ostatnią postać na obrazie [Szymona].

Odnosnie do tych dwóch gestów – wyciągniętych przed siebie rąk św. Mateusza na prawym skraju obrazu i zdecydowanego wskazywania w górę przez św. Tomasza, znajdującego się tuż obok Chrystusa – dysponujemy komentarzem Rafała w jego obrazie *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* (il. 5). Na obrazie tym Najświętszy Sakrament został ukazany raz na ołtarzu, a drugi raz w niebiosach, w postaci Chrystusa w Chwale. Ze

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z Biblii Tysiąclecia.



Il. 2. Św. Piotr, Judasz, św. Jan.  
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



Il. 3. Św. Bartłomiej, św. Jakub Mniejszy, św. Andrzej.  
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



Il. 4. Jezus, św. Tomasz, św. Jakub Większy, św. Filip.  
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.



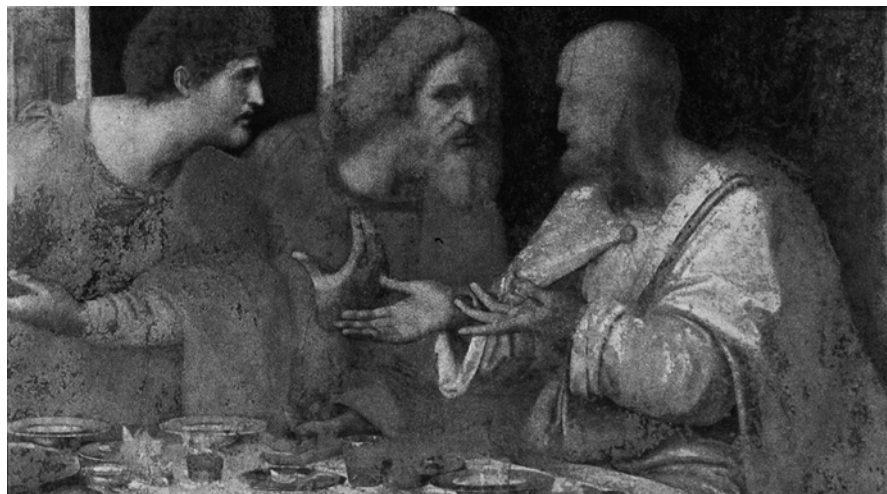
Il. 5. Rafael, *Dysputa o Najświętszym sakramencie*, fragment, Stanza della Segnatura, Watykan.

współczesnego dokumentu wiadomo, że obraz ten przedstawia konkretne teologiczne twierdzenie: „Corpus Christi sacramentaliter est in altare, sed realiter in coelo” – „ciało Chrystusa jako sakrament znajduje się na ołtarzu, lecz w rzeczywistości jest ono w niebie”. Ową zgodność teologii praktycznej z mistyczną – teologii skoncentrowanej na sakramencie ofiarowanym do spożycia oraz teologii dotyczącej sakramentu, który przebywa w niebie jako misterium – czy też zgodność rytuału z teologią mistyczną, Kościoła na ziemi z Kościołem w niebie, obrazują na fresku Rafaela dwie męskie postaci po obu stronach ołtarza. Jedna z nich otwartym gestem szczodrości wskazuje na ołtarz, tj. na znajdujący się tam Najświętszy Sakrament. Druga postać wskazuje na niebo. Oba te gesty – wskazania na niebo oraz równocześnie wskazywania na źródło zbawienia dane na ziemi – zostały skopiowane z *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda, gdzie wykonują je dwie główne postaci po prawej stronie obrazu (il. 6).

Możemy zatem dość bezpiecznie przyjąć, że obie grupy przedstawione po prawej stronie obrazu ilustrują różne postawy wobec sakramentu ofiarowanego wraz z ustanowieniem Eucharystii, dokonanym w słowach Chrystusa: „bierzcie i jedzcie, to jest bowiem Ciało moje” oraz „to jest bowiem kielich Krwi mojej nowego i wiecznego przymierza”. Grupa najbliższej Chrystusa dar ten rozumie i interpretuje w sensie ekstatycznym czy też mistycznym. Stąd wskazujący w górę gest św. Tomasza, stąd także ekstatyczny, zadziwiony wyraz twarzy dwóch otaczających go apostołów; stąd wreszcie gest przyjęcia z otwartymi ramionami na prawym skraju stołu, mówiący: „Jedzcie, pijcie, przyjmujcie ten ofiarowany wam sakrament!”.

Gdy przyrzeć się samemu Chrystusowi, widzimy, że Jego ręce wykonują dwie przeciwstawne i sprzeczne czynności (il. 3). Od strony tych, którzy zrozumieli Jego stwierdzenie w sensie mistycznym i rytualnym, tj. którzy uznają je za misterium w niebie oraz ofiarę na ziemi – od tej strony dłoń Chrystusa jest otwarta, jakby w ofiarowaniu. Dłoń druga, po lewej stronie obrazu, wykonuje gest chwywania czy ujmowania, jak gdyby Chrystus jedną ręką wyrażał: „Jestem wam ofiarowany, jestem wam dany na pokarm zbawienia”, a druga: „będę wam zabrany, jeden z was mnie zdradzi”. Na obrazie można wyróżnić dwa aspekty: negatywny i pozytywny – tak samo zresztą jak w samej ofierze Chrystusa; z jednej strony zostaje zabrany, z drugiej jest ofiarowany.

Jeśli przyjrzymy się teraz aspektowi „negatywnemu”, tj. lewej stronie obrazu, to oczywiście właśnie po tej stronie ukazany został Judasz. Do najbardziej natchnionych pomysłów Leonarda należało rozwiązanie, które pojawiło się na dość późnym etapie ewolucji kompozycji, ażeby Judasza



Il. 6. Św. Mateusz, św. Tadeusz, św. Szymon.  
Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*, fragment, Mediolan.

włączyć do reszty uczniów. Tradycyjnie bowiem przedstawiano go osobno, a nawet zachował się szereg rysunków Leonarda, które sugerują takie właśnie oddzielenie. Ostatecznie jednak Leonardo zdecydował włączyć go do trójki, w której św. Jan (ukochany uczeń Chrystusa) i św. Piotr (opoka, na której stanął Kościół) złączeni zostali ze zdrajcą.

W tej grupie Judasz powtarza gest Chrystusa, tj. gest tej Jego ręki, która wyraża postawę negatywną: „Jeden z was mnie zdradzi”, albo, by dokładnie zacytować: „Ten, który ze mną rękę zanurza w misie, on mnie zdradzi” (Mt 26,23). Gest ten jest powtórzony przez Judasza, wobec czego ich ręce ze sobą w pewien sposób współgrają, co stanowi wskazówkę, że to on jest zdrajcą (il. 2). Zestawienie Judasza zdrajcy ze św. Piotrem i św. Janem sugeruje, że ci trzej apostołowie reagują na słowa, że Chrystus będzie im zabrany; że ofiara oznacza utratę. Św. Jan reaguje na to najgłębszym smutkiem, a liryzm tego smutku kontrastuje z żywiołowością przestraszonego św. Piotra i ze wstrząsem zaskoczonego Judasza. Mamy tu do czynienia z trzema przejawami przywiązania do Chrystusa lub Jego odrzucenia. Św. Jan jest całkowicie Chrystusowi oddany, Judasz zaś jest tym, który Go zdradził. Pomiędzy nimi znajduje się św. Piotr – będąc opoką, na której stanął Kościół – jest on także miłującym i zdrajcą jednocześnie, gdyż zaparł się Pana i okazał skruchę. Toteż w tej trójosobowej melancholijnej grupie ukazane są trzy przejawy reakcji na negatywne stwierdzenie, że Chrystus zostanie zabity.

Jeśli przyjrzeć się ostatniej grupie po lewej, „negatywnej” stronie, to spostrzeżemy, że wszystkie trzy postaci reagują częściowo przerażeniem,

a częściowo gniewem (il. 3). Przerażenie św. Andrzeja wyrażone zostało wzniesieniem obu rąk, z dłońmi skierowanymi przed siebie. Na skraju stołu św. Bartłomiej – na oryginale obrazu jedna z najbardziej zniekształconych postaci, o której wyglądzie możemy jednak wyrobić sobie niezłe pojęcie dzięki rysunkowi z Windsoru oraz kopiom *Ostatniej Wieczerzy* z Weimaru i Strasburga – został przedstawiony w stanie gniewu. Gniewnie marszczy czoło i wraz ze św. Andrzejem wyraża gwałtownością reakcję na to, co usłyszał.

Po „negatywnej” stronie mamy zatem reakcję melancholijną oraz gwałtowną, a po stronie „pozytywnej” – reakcję entuzjastyczną, to znaczy ekstatyczną oraz akceptującą.

Jedna z kardynalnych zasad egzegezy teologicznej polegała na tym, że każde zapowiedziane w Biblii wydarzenie można było rozumieć na cztery sposoby: literalny, moralny, mistyczny i anagogiczny. Rozumienie literalne danego wydarzenia oznacza, że przyjmuje się je dosłownie, zgodnie z literą. W interpretacji moralnej zakłada się, że wydarzenie to jest egzemplifikacją pewnego moralnego prawa. W znaczeniu mistycznym wydarzenie interpretowane jest profetycznie – jako obietnica. Ostatnia, anagogiczna interpretacja zakłada, że wydarzenie to jest drogą do misterium zbawienia, abyśmy mogli w nim uczestniczyć, zapewniając sobie Niebo. Otóż, w moim odbiorze, jeśli spojrzy się na cztery grupy rozmieszczone po obu stronach Chrystusa, z których każda składa się z trzech osób, to swymi gestami wyrażają one nader prosto i wymownie te cztery sposoby egzegezy: sposób anagogiczny, prowadzący do przyjęcia chleba i wina przez skrajną grupę po prawej stronie obrazu; sposób mistyczny, w ekstatycznej, podnieconej reakcji grupy sąsiedniej. Obie grupy znajdują się po tej stronie, gdzie dłoń Chrystusa jest otwarta, ofiarowująca. Natomiast po stronie lewej, „negatywnej”, gdzie dłoń Chrystusa jest przykurczona i wpełzanknięta, widzimy reakcję melancholijną tych, co dosłownie przyjęli słowa: „Będę wam zabrany; jeden z was mnie zdradzi”, oraz reakcję moralną na lewym skraju stołu, w gwałtowności, z jaką św. Andrzej i św. Bartłomiej odpowiadają na to stwierdzenie. Pierwiastek gniewu w tej ostatniej grupie kontrastuje z melancholią grupy sąsiedniej. Rozumienie dosłowne zapowiedzi – że Chrystus zostanie zabity – wywołuje melancholię; rozumienie moralne wywołuje wybuch gniewu. Tymczasem po przeciwnej stronie stołu wykładnia mistyczna prowadzi do postawy sangwicznej, toteż także postaci są tu – z temperamentu i wyglądu – sangwiczne. Ostatnia z grup natomiast wyraża pełną spokoju akceptację. Do każdej grupy artysta wprowadził jednak pierwiastek kontrastu: w melancholijnej grupie ze św. Janem i Judaszem jest to postać nieco rozgniewanego św. Piotra, melancholijny



zaś św. Jakub Mniejszy znajduje się pomiędzy rozgniewanymi postaciami św. Andrzeja i św. Bartłomieja.

W ten sposób czworaka wykładnia sakramentu Eucharystii (literalna, moralna, mistyczna i anagogiczna) została połączona z czworaką klasyfikacją temperamentów, gdyż w dosłownym odbiorze utrata wywołuje melancholię; moralne rozumienie wywołuje gniew; interpretacja mistyczna pobudza do sangwinicznego oczekiwania i ekscytacji, a wreszcie anagogiczna wykładnia rodzi ufną akceptację. Nie należy jednak temu przypisywać nadmiernego znaczenia, bowiem wygląd wszystkich postaci wynika nie tylko z ich charakterów, lecz został także dramaturgicznie spleciony z ich reakcją na misterium Eucharystii. Ostatecznie wszystkie postaci niejako zbiegają się w Chrystusie i w gestach Jego obu rąk, wyrażających opozycję: utraty i ofiarowania, wielkiego daru i wielkiego poświęcenia; opozycję, która została ucieleśniona w Eucharystii. Toteż te dwanaście postaci odsłania dwanaście sposobów reakcji na misterium ucieleśnione w samym Chrystusie.

Jeden z najbardziej osobliwych, a zarazem najgłębszych i wzruszających pomysłów *Ostatniej Wieczerzy* polega na włączeniu Judasza do grupy melancholików. Rysunek z Windsoru potwierdza, że melancholia Judasza rzeczywiście była w zamyśle Leonarda. Przez bliskość z wiernym uczniem – Janem, i uczniem, który okazał skrucę – Piotrem, Judasz reprezentuje niejako ostateczne misterium zdrady, jest on bowiem sprawcą sakramentu Eucharystii, sam będąc poniekąd ofiarą. Jeśli więc spojrzymy na ten obraz jako całość, to jedność Chrystusa ujawnia się w tych dwunastu postaciach, które nawzajem odbijają się w sobie i ze sobą kontrastują, rzutując na Niego, niczym na jednoczącą barwę białą, wszystkie zachodzące między nimi rozszczepienia.

Jeśli to, co powiedziałem, wyda się przesadnie naciągniętą konstrukcją, to zaznaczam, że miał to być zaledwie szkielet obrazu, jako że szkieletem jest wszystko, co do dzisiaj z niego się zachowało – ale może okaże się pomocny w jego zrozumieniu. Natomiast ci, którzy odnoszą się sceptycznie do tego rodzaju intelektualnych, logicznych analiz malarstwa, powinni przeczytać uwagi teologa współczesnego Leonardowi. Fra Pietro da Novellara opisuje obraz Leonarda przedstawiający św. Annę<sup>4</sup>, w którym

<sup>4</sup> Fra Pietro da Novellara w liście do Izabelli d'Este z 3 kwietnia 1501 roku opisuje zaginiony dziś karton Leonarda, którego kompozycja zbliżona była do tej, którą znamy z obrazu *Św. Anna Samotrządca* z Luvru (il. 7). Da Novellara pisze m.in.: „Od kiedy Leonardo przybył do Florencji, wykonał tylko jeden szkic na kartonie; przedstawia on dzieciątko Jezus w wieku około roku, które niemal wrywa się z objąć matki, ażeby schwycić baranka, którego zdaje się ścisnąć. Matka, na wpół powstała z kolan św. Anny, chwytając dzieciątko, by je odciągnąć od baranka (zwierzęcia ofiarnego), symbolizującego mękę. Św. Anna, lekko unosząc się z miejsca, chce powstrzymać córkę, żeby nie rozdzielała Dzieciątka z barankiem, możliwe, że wyobraża ona Kościół, który nie chciałby, żeby za-



Il. 7. Leonardo da Vinci, *Święta Anna Samotrząca*, Luwr, Paryż.



Il. 8. Frères Brescianino (Raffaello Piccinelli?) *Maryja Panna z Dzieciątkiem i św. Anna*, Prado, Madryt.

to samo misterium sakramentu Eucharystii zostaje wyrażone za pośrednictwem baranka i postaw głównych postaci w kategoriach jednoczesnego ofiarowywania i wycofywania – dokładnie tych samych, jakie tu przed momentem zastosowałem. Jest to osobliwa dialektyka, w której coś się daje i odbiera – dają i odbierają te same postaci, wyrażając owe misteria za pomocą kontrapostu.

Przełożył: *Robert Pawlik*

#### Bibliografia:

/// Biblia Tysiąclecia. 1991-2002. Pallottinum, Poznań.

/// Delieuvin V., red. 2012. *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, Louvre éditions, Paris.

/// Goethe J.W. 1817. *Joseph Bossi über Leonardo da Vinci Abendmahl zu Mailand*, [w:] tegoż, *Über Kunst und Alterthum*, III, Weimar.

pobiegać męce Chrystusa” (Delieuvin 2012: 77). Dokładniejsze wyobrażenie o zaginionym kartonie daje obraz Frères Brescianina (Raffaella Piccinellogo?) *Dziewica z Dzieciątkiem i św. Anna* (il. 8).