

Scena zarazy czy obraz miłosierdzia Tobiasza? Z badań ikonograficznych nad twórczością Alexandre'a Ubeleskiego

Barbara HRYSZKO

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-1894-5454>

ABSTRAKT Badania formalno-genetyczne i ikonograficzne pozwoliły wskazać dotychczas niejasny temat rysunku Alexandre'a Ubeleskiego prezentującego dramatyczną scenę z leżącymi na ziemi postaciami. Wykluczono funkcjonujący wcześniej temat zarazy, potwierdzając biblijny temat aktu grzebania zabitych przez Tobiasza. Dzięki odkryciu wzoru do rysunku – ryciny Sébastiena Bourdona – zaproponowano datowanie szkicu Ubeleskiego na ok. 1683 r. oraz rozpoznano motywy treściowe przedstawienia, osadzając rysunek w historycznym kontekście sztuki XVII w. Ubeleski, szkicując kompozycję, zaakcentował emocje postaci, których gesty i mimikę odczytano na podstawie wzorców Charlesa Le Bruna i Johna Bulwera. Podkreślanie przez rysownika bliskiego związku łączącego starca i młodzieńca pozwoliło zinterpretować scenę jako wspólne działanie dwóch Tobiaszów – ojca i syna. To wyjątkowe na tle ikonografii tego tematu ukazanie młodego Tobiasza otwiera pole do namysłu nad próbą interpretacji treści tego fascynującego rysunku.

SŁOWA-KLUCZE francuska sztuka akademicka XVII w., Alexandre Ubeleski, Sébastien Bourdon, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, John Bulwer, ikonografia, Tobiasz grzebiący zabitych w Niniwie, zaraza, topos *puer senex – senex iuuenis*

ABSTRACT *A Plague Scene or an Image of Tobias's Mercy? From Iconographic Studies on the Oeuvre of Alexandre Ubeleski.* The study of form, genre and iconography has made it possible to identify the hitherto obscure subject of Alexandre Ubeleski's drawing showing a dramatic scene with figures lying on the ground. The plague theme, previously applied in its context, was ruled out and the biblical theme of Tobias's act of burying the slain has been confirmed. The discovery of the model for the drawing: an engraving by Sébastien Bourdon, permitted to date Ubeleski's sketch to around 1683 and to recognise the content motifs of the image by setting it in the historical context of 17th-century art. In drawing the sketch, Ubeleski emphasised the emotions of the figures, whose gestures and facial expressions have been interpreted based on the models of Charles Le Brun and John Bulwer. The draughtsman's emphasis on the close relationship between the old man and the youngster made it possible to interpret the scene as a joint action between the two Tobiases, father and son. This depiction of the young Tobias, which is unique in the iconography of this subject, opens up a space for reflection on an attempt to interpret the content of this fascinating drawing.

KEYWORDS French Academic art of the 17th century, Alexandre Ubeleski, Sébastien Bourdon, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, John Bulwer, iconography, Tobias Burying the Dead in Nineveh, plague, the *puer senex – senex iuuenis* topos

BADANIA ikonograficzne nad dziełami sztuki o niejasnej treści są ważnym elementem rozszerzającym naszą wiedzę o twórczości artystycznej wybranej epoki lub artysty. Jednym z takich dzieł jest intrygujący rysunek prezentujący dramatyczną scenę z leżącymi na ziemi postaciami (il. 1), wykonany przez Alexandre'a Ubeleskiego (1649/1651–1718). Autor – znakomity rysownik, malarz akademicki i historyczny (*peintre d'histoire*), członek, a następnie profesor Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu – stworzył pracę, która jest najpewniej wstępnym szkicem koncepcyjnym (*première pensée*) do nieznanego obecnie obrazu. Taki szkic, cechujący się wysoką klasą artystyczną, wykonany przez malarza akademickiego specjalizującego się w malarstwie historycznym, musiał odnosić się do konkretnego wydarzenia. Kwestią sporną pozostaje enigmatyczna ikonografia rysunku, której odczytanie stało się celem niniejszego artykułu.

Od końca XIX w. rysunek funkcjonował pod tytułem *Starzec prowadzony przez młodzieńca* (*Un vieillard soutenu par un jeune homme*), a ukazaną scenę interpretowano jako przedstawienie epidemii. Tezę tę po raz pierwszy postawił markiz Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820–1899) w opisie swojej kolekcji opublikowanym w roku 1896¹. Niemal sto lat później,

w 1990 r., przyjął ją również Pierre Rosenberg², a następnie powtórzyli Louis-Antoine Prat i Laurence Lhinares w katalogu dzieł ze zbiorów Chennevières'a z roku 2007, w którym tytuł rysunku jest właściwie powtórzeniem opisu XIX-wiecznego kolekcjonera³. Odminną tytułaturę zaproponowałam w 2015 r., identyfikując rysunek jako przedstawienie Tobiasza grzebiącego zabitych w Niniwie⁴. Jednak w dotychczasowej literaturze przedmiotu brak szerszego omówienia zarówno tradycyjnej, jak i nowej identyfikacji tematu, które potwierdzałoby postawioną tezę. Drugim celem niniejszego artykułu jest więc wypełnienie istniejącej luki.

Punktem wyjścia niech się stanie opis rysunku opublikowany przez Chennevières'a, słynnego kolekcjonera i historyka sztuki: „Starzec wspierany przez młodzieńca, wychodząc z drzwi kościoła usytuowanego po lewej stronie, patrzy z bólem na leżące na ziemi różne grupy ofiar zarazy, które ratują rozpaczający mężczyźni i kobiety”⁵. Chennevières zinterpretował temat dzieła jako scenę zarazy, nie podał jednak bliższych szczegółów, które mogłyby sugerować, o jakie konkretne wydarzenie chodzi. Budynek po lewej stronie określił jako kościół, co wskazuje, że opisywane wydarzenie usytuował w naszej erze.

W przytoczonym opisie Chennevières'a odnajdujemy wzmianki odnoszące się do emocji postaci

1. Philippe de Chennevières, „Une Collection de dessins d'artistes français”, *L'Artiste*, décembre (1896), s. 422–423. Rysunek nosi znak kolekcji markiza de Chennevières'a; zob. Frits Lugt, *Les Marques des collections de dessins & d'estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'édition, etc. Avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs* (Amsterdam: Vereenigde drukkerijen, 1921), s. 382–384. Rysunek pochodzący z kolekcji Jeana-Baptiste'a Descamps'a z Rouen znajdował się w zbiorach markiza de Chennevières'a do kwietnia 1900 r. Obecnie znajduje się w zbiorach prywatnych w Paryżu.
2. Pierre Rosenberg, „Un Émule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui”, *Artibus et Historiae. An art anthology* 11, nr 22 (1990), s. 183, 186, przyp. 63.
3. Louis-Antoine Prat, Laurence Lhinares, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français* (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2007), s. 460, kat. 935. Na marginesie należy wspomnieć, że autorzy błędnie podali wymiary rysunku (22,6 × 32,2 cm). Wartości te odnoszą się do innej pracy Ubeleskiego, ujętej w katalogu pod tytułem *Papież zasiadający na tronie pod portykiem pałacowym*, i zapewne zostały mechanicznie skopiowane z hasła bezpośrednio poprzedzającego opis analizowanego rysunku.
4. Barbara Hryszko, „Alexandre Ubeleski (Ubelesqui). The Œuvre of the Painter and the Definition of His Style”, *Artibus et Historiae. An art anthology* 35, nr 71 (2015), s. 235–236, 241; ead., *Le Peintre du Roi. Aleksander Ubeleski (1649/1651–1718) – malarz polskiego pochodzenia we Francji i jego dzieła* (Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, 2016), s. 88–89, 136–137, 151, 325.
5. „Un vieillard soutenu par un jeune homme et sortant de la porte d'une église à gauche regarde avec douleur divers groupes de pestiférés étendus à terre et que secourent en se lamentant des hommes et des femmes” (Chennevières, „Une Collection de dessins d'artistes français”, s. 422–423). Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenia z języka francuskiego lub łacińskiego są autorskie.



1 Alexandre Ubeleski, *Tobiasz grzebiący zabitych w Niniwie*, ok. 1683, Paryż, kolekcja prywatna. Fot. Isabelle Boccon-Gibod



2 Nicolas Poussin, *Dżuma w Aszdod*, 1630/1631, Paryż, Musée du Louvre.
Fot. Mathieu Rabeau

ukazanych na rysunku. Mimikę starca określił on jako wyrażającą cierpienie („patrzy z bólem”), natomiast gesty i grymas twarzy kobiety i mężczyzny po prawej stronie zostały rozpoznane jako obrazujące rozpacz. Grupa „mężczyzn i kobiet” została uznana za aktywnie ratującą „ofiary zarazy”, a tym samym scena zinterpretowana jako wspólnotowe działanie w obliczu tragedii. Deskrypcja Chennevières’a jest lakoniczna i ogólnikowa. Wynika to prawdopodobnie ze szkicowego charakteru pracy, który najbardziej utrudnia odczytanie tematu rysunku⁶. Pierwszym krokiem w kierunku jego identyfikacji będzie zatem wykonanie szczegółowej analizy formalnej.

Rysunek przedstawia scenę rozgrywającą się poza murami miasta. Wśród zgromadzonych postaci uwagę widza od razu przyciąga bosy brodaty starzec, który lewą rękę opiera na barku chłopca, a prawą wyciąga przed siebie, w stronę mężczyzn podnoszących z ziemi postać z głową nakrytą tkaniną. W głębi sceny, po prawej stronie, przedstawiono klęczącą na ziemi kobietę, która zdaje się rozpaczać nad leżącym przed nią człowiekiem. Jej ramiona są wysoko podniesione, usta otwarte, a zewnętrzne kąciki zapłakanych oczu opadają. Za jej plecami stoi

mężczyzna z uniesionymi dłońmi. Spogląda w stronę starca z ekspresyjnym wyrazem twarzy, jaki nadają jej ściągnięte, mocno zaznaczone brwi, których zewnętrzne krańce są mocno uniesione. Wydaje się, że mężczyzna jest oburzony, przerażony lub rozzłoszczony. Na schodach, obok portalu, za starcem siedzi kobieta, być może trzymająca dziecko. W tle przedstawiono mury miasta, na których widnieją postaci. Ich szkicowy zarys budzi skojarzenie, że mają one skrzydła, niczym anioły.

Należy podkreślić, że starzec z chłopcem stanowią wyraźną dominantę kompozycyjną. Para ta jest zaakcentowana centralnym usytuowaniem i wydobyta poprzez skonstrastowanie z gładkim tłem ściany. Linia portalu oraz linia węgła budynku dodatkowo kierują uwagę widza na starca i chłopca. Cały rysunek przenika nastrój rozpacz i atmosfera tragedii. Bezwładne sylwetki mężczyzn leżących na ziemi i przykrycie ich twarzy tkaniną wskazują, że są oni martwi. Taka interpretacja jest uprawdopodobniona przez ukazanie na rysunku lamentującej kobiety.

W ustaleniu treści rysunku Ubeleskiego pomocne będzie porównanie go z dziełami o podobnie tragicznej

6. Rysunek na beżowym papierze o wymiarach 27,9 × 23,5 cm został wykonany szkicowo węglem i kredą.

wymowie, które artysta mógł znać. Najsłynniejszym z nich jest obraz Nicolasa Poussina *Dżuma w Aszdod*, znany również jako *Epidemia w mieście Filistynów* (il. 2), namalowany w latach 1630–1631 w Rzymie. Prawdopodobnym powodem podjęcia przez Poussina starotestamentowego tematu zarazy była epidemia dżumy szalejąca od 1629 r. w północnych Włoszech i powoli zbliżająca się do Rzymu, gdzie malarz mieszkał⁷.

Tematem malowidła jest historia Izraelitów opisana w 1 Księdze Samuela (1Sm 5, 1–6). Filistyni, po pokonaniu Hebrajczyków pod Afek, umieszczają Arkę Przy mierza jako trofeum w świątyni boga Dagona w Aszdod. Następnego dnia znajdują posąg Dagona leżący przed Arką, z twarzą skierowaną do ziemi. Ustawiają figurę na jej pierwotnym miejscu. Gdy Filistyni przychodzą do świątyni nazajutrz, znajdują szczątki rozbitego posągu na ziemi, a ich ciała zostają pokryte guzami.

Obraz przedstawia przebieg tej historii zgodnie z zasadami perypetii charakterystycznymi dla malarstwa Poussina – obejmuje wydarzenie główne oraz jego przyczyny i skutki⁸. Pod portykiem świątyni, po lewej stronie, góruje ustawiona na postumencie Arka Przy mierza, której zagarnięcie i postawienie obok posągu

Dagona stało się przyczyną zniszczenia statui bożka, na co gwałtownie reagują Filistyni przedstawieni w środkowej części obrazu. Mężczyzna oddalający się sprzed portyku, w którym znajduje się rozbity idol, reaguje przestrachem na widok leżących na ziemi ofiar zarazy, będącej skutkiem uprowadzenia Arki. Na pierwszym planie leżą ciała kobiet i dzieci. Na unoszący się nad zwłokami odór wskazują gesty dwóch mężczyzn zasłaniających nos. W tle widnieją leżący na ziemi zarażeni i dźwigający ich, gdzieś tam przemykają szczury zwiastujące dżumę. Całość przedstawienia wpisuje się w topos zarazy obecny w kulturze europejskiej⁹.

Obraz Poussina był doskonale znany Ubeleskiemu. Początkowo znajdował się w Cabinet des Tableaux du Roi w Luwrze, a od 1685 r. wisiał w Petit Appartement du Roi w Wersalu¹⁰. Do obu tych lokalizacji mieli dostęp malarze króla, do których grona należał Ubeleski. Należy podkreślić, że to popularne wówczas dzieło było rozpowszechniane przez ryciny¹¹ i stało się przedmiotem wykładu wygłoszonego przez Jeana-Baptiste'a de Champaigne'a 1 marca 1670 r. w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby¹². Champaigne chwalił malowidło, polecał je studiować

7. Elisabeth Hipp, *Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod* (Hildesheim: Olms, 2005), s. 187, 351; Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre. Catalogue raisonné* (Paris: Somogy, Musée du Louvre, 2015), s. 100–101.

8. O perypetiach przedstawionych na obrazie *Zbiór manny* Poussina pisał jego przyjaciel, historiograf królewski André Félibien: „L'on voit que ces groupes de différentes personnes qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme *péripiéties*, ou des moyens pour faire connoître le changement”; zob. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, t. 4 (Trevoux: Imprimerie de S. A. S., 1725), s. 143. Więcej na temat „teorii perypetii” zob. Jacques Thuillier, „Temps et tableau. La théorie des «péripiéties» dans la peinture française du XVIIe siècle”, w: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964* (Berlin: Gebr. Mann, 1967), s. 191–206; Louis Marin, „La lecture du tableau d'après Poussin”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24 (1972), s. 257; Barbara Hryszko, „Malarska narracja w świetle teorii francuskiej sztuki akademickiej. Antecedencje wolności artystycznej”, *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014), s. 69–70.

9. Więcej na temat toposu zarazy zob. Halina Manikowska, „Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci w *Dekameronie* raz jeszcze”, *Studia Źródłoznawcze* 53 (2015), s. 17–54.

10. Obraz (olej na płótnie, 148 × 198 cm) został zakupiony od księcia Richelieu do zbiorów królewskich; zob. Henry Keazor, „A propos des sources littéraires et picturales de *La Peste d'Asdod* (1630–1631) par Nicolas Poussin”, *Revue du Louvre* 46, nr 1 (1996), s. 62. Obecnie znajduje się w Musée du Louvre, nr inw. 7276; zob. Rosenberg, *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre*, s. 98–107.

11. Niedługo po powstaniu obrazu jego kompozycja została wygrawerowana przez Jeana Barona zw. Tolosano według rysunku Guillaume'a Courtois'a, a w 1677 r. przez Étienne'a Picarta; zob. Rosenberg, *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre*, s. 107.

12. „Conférence de M. de Champaigne le neveu sur le tableau de M. Poussin représentant La Peste chez les Philistins pour avoir pris l'Arche d'Alliance. 1er mars 1670”, w: André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture d'après les manuscrits des*



3 Giovanni Benedetto Castiglione zw. Il Grechetto, *Tobiasz grzebiący zabitych*, lata 40. XVII w., Windsor, The Royal Library at Windsor Castle, The Royal Collection Trust. Fot. <https://www.rct.uk>

i stawiał jako wzór do naśladowania dla studentów Akademii. Jednym z nich był Ubeleski¹³, który mógł uczestniczyć w wykładzie, podobnie jak jego mistrz Charles Le Brun¹⁴. Ponadto Ubeleski po powrocie z Rzymu w roku 1679 mógł wysłuchać pœanów na cześć arcydzieła Poussina z ust Champaigne’a podczas jego kolejnych prelekcji na ten sam temat, wygłaszanych w dniach 6 września 1681 i 3 lipca 1683 r. Ubeleski był już wówczas pełnoprawnym członkiem Akademii¹⁵. Co ciekawe, wykład Champaigne’a został odczytany raz jeszcze, tym razem przez Guilleta de Saint-Georges’a, 6 sierpnia 1695 r., czyli dokładnie tydzień przed uzyskaniem przez Ubeleskiego nominacji na profesora paryskiej Akademii¹⁶.

Porównanie kompozycji rysunku Ubeleskiego i malowidła Poussina prowadzi do wniosku, że – poza melancholijną atmosferą i przygnębiającym nastrojem, jakie ewokuje przedstawienie ulicy usłanej zwłokami – są one zasadniczo różne. U Poussina przeważają ciała kobiet i dzieci leżące na pierwszym planie, natomiast Ubeleski nagromadził postacie męskie. Zasłanianie nosa jako sugestia rozchodzącego się fetoru – gest charakterystyczny dla obrazów zarazy – jest dwukrotnie przedstawione na malowidle, a nieobecne na rysunku Ubeleskiego. Jest tam za to wyraźnie wyróżniony starzec, natomiast na obrazie dominuje grupa Filistynów.

Scenę epidemii zobrazował również tworzący pod wpływem Poussina Michiel Sweerts. W latach

archives de l'Ecole des Beaux-arts. La Querelle du Dessin et de la Couleur, Discours de Le Brun, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne. L'année 1672 (Paris: Albert Fontemoing, 1903), s. 112–118.

13. Hryszko, *Le Peintre du Roi*, s. 34.

14. Obecność Le Bruna na wykładzie Jeana-Baptiste’a de Champaigne’a oraz na odczycie Guilleta de Saint-Georges’a jest potwierdzona; zob. „Conférence de M. de Champaigne le neveu sur le tableau de M. Poussin représentant La Peste chez les Philistins”, s. 115, 117.

15. Hryszko, *Le Peintre du Roi*, s. 60.

16. Ibid., s. 61.



4 Andrea de Leone, *Tobiasz grzebiący zabitych*, 1640/1643, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art. Fot. <https://www.metmuseum.org>

1652–1654 namalował on w Rzymie obraz *Zaraza w starożytnym mieście*¹⁷. Malowidło przedstawia plagę, która dotknęła Rzym w latach 361–363 i była traktowana jako kara za powrót cesarza Juliana do pogaństwa¹⁸. Z kolei François Perrier zw. Le Bourguignon, współzałożyciel Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, namalował w latach 40. XVII w. *Zarazę w Atenach*¹⁹. Tematem obrazu była słynna starożytna epidemia, opisana przez Tukidydesa i Lukrecjusza, która wybuchła w 429 r. p.n.e. podczas wojny peloponeskiej Aten ze Spartą. Warto wspomnieć także zarazę w Eginie, znaną z *Metamorfoz* Owidiusza (ks. VII, 523–613), którą namalował Pierre Mignard, a ok. 1670 r. wyrył Gérard Audran²⁰.

Wszystkie wymienione sceny epidemii, mimo że obrazują różne jej przypadki, mają elementy

wspólne – ciała kobiet i dzieci leżące na pierwszym planie (u Sweertsa są one dodatkowo wyróżnione mocnym oświetleniem), postaci zasłaniające nos oraz tłum (bez wyróżniania głównego bohatera) – które wskazują, że tragedia dotyczy całej społeczności. Ubeleski pominął motywy ikonograficzne charakterystyczne dla scen zarazy. Żadna z postaci nie zasłania nosa, a wśród zwłok nie ma ciał kobiet. Zestawienie rysunku Ubeleskiego z XVII-wiecznymi dziełami obrazującymi zarazę pozwala ostatecznie wykluczyć ten wątek jako temat jego rysunku. Artysta nie wyeksponował martwych ciał, co byłoby naturalne w scenie epidemii, lecz starca i chłopca. Chennevières zauważył to w swoim opisie, jednak nie wyciągnął wniosków z poczynionego spostrzeżenia²¹.

17. Obraz, obecnie znajdujący się w Los Angeles County Museum of Art, niegdyś przypisywano Poussinowi; zob. *ibid.*, s. 106.

18. Scena ta była interpretowana jako generalne zobrazowanie zarazy i jej wpływu na ludzkość, bez odwoływania się do konkretnego przypadku epidemii. Badania pozwoliły jednak doprecyzować, że jest to przedstawienie rzymskiej plagi z IV w.; zob. Franco Mormando, „Pestilence, Apostasy, and Heresy in Seventeenth-Century Rome. Deciphering Michael Sweerts’s *Plague in an Ancient City*”, w: *Piety and Plague from Byzantium to the Baroque*, red. Franco Mormando, Thomas Worcester (Kirkville: Truman State University Press, 2007), s. 237–312.

19. Dijon, Musée des Beaux-Arts, nr inw. 4902.

20. Chantilly, Musée Condé, nr inw. ESTSuppl.23.

21. Zob. przyp. 5.



5 Sébastien Bourdon, *Tobiasz grzebiący zabitych*, 1665–1670, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art. Fot. <https://emuseum.ringling.org>

To właśnie przedstawiona przez Ubeleskiego postać starca przyciąga uwagę widza, stanowi klucz do rozpoznania ikonografii kompozycji i skłania do porównania jej z XVII-wiecznymi pracami podejmującymi temat historii Tobiasza²². Wśród nich odnajdujemy grupę

dzieł istotnie podobnych do rysunku Ubeleskiego, na którą składają się: rycina Giovanniego Benedetta Castiglione’a zw. Il Grechetto powstała w latach 40. XVII w. (il. 3)²³, malowidło Andrei de Leone’a pochodzące z początku tej samej dekadę (il. 4)²⁴ oraz

22. Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, t. 2: *Iconographie de la Bible*, cz. 2: *Nouveau Testament* (Paris: Presses universitaires de France, 1957), s. 322; Hanne Weskott, „Tobias”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Wolfgang Braunfels, t. 4 (Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien: Herder, 1972), szp. 321, 324; Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, t. 1: *Darstellungen religiösen Inhalts* (Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956), s. 185–186; Elizabeth Philpot, *Old Testament Apocryphal Images in European Art* (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2009), s. 129–175; Arnold Zawadzki, Elżbieta Manteuffel (ikonografia), „Tobiasz”, w: *Encyklopedia katolicka*, red. Edward Gigilewicz, t. 19 (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013), szp. 815–817; Marc Thoumieu, *Dizionario d’iconografia romanica*, tłum. Chiara Formis (Milano: Jaca Book, 1997), s. 356–357.

23. Po lewej stronie, nad psem, widnieje inskrypcja: „GIO BENEDETO / CATGLIONE / P.”; akwaforta, 20,6 × 30 cm, The Royal Library at Windsor Castle, The Royal Collection Trust, nr inw. RCIN 830450. Timothy J. Standring, Martin Clayton, *Castiglione. Lost Genius* (London: The Royal Collection Trust, 2013), s. 73–74. Malarska kopia ryciny znajduje się w Musée du Louvre, nr inw. RF 1941–2.

24. Obraz (olej na płótnie, 127,6 × 174 cm) powtarza zasadniczą część rysunku Giovanniego Benedetta Castiglione’a, datowanego na lata 30. XVII w. (Chatsworth, The Devonshire Collection); zob. Viviana Farina, *Andrea de Leone. Some Notes on his Relation with Castiglione and Falcone* (2014), s. 39–41, 48–49, 51–56, <https://doi.org/10.4482/08012014>, dostęp 15 grudnia 2024, https://www.academia.edu/48928029/V_Farina_Andrea_de_Leone_some_Notes_on_his_Relation_with_Castiglione_and_Falcone; Anthony Blunt, „A Poussin-Castiglione



6 Sébastien Bourdon, *Tobiasz grzebiący zabitych*, IV 1668 – I 1671, Londyn, Wellcome Collection. Fot. <https://iiif.wellcomecollection.org>

obraz Sébastiena Bourdona z serii siedmiu płócien namalowanych prawdopodobnie między 1665 a 1670 r. (il. 5)²⁵, którą malarz powtórzył w akwafortach w latach 1668–1671 (il. 6)²⁶.

Wspólny w kompozycji Ubeleskiego i w wymienionych dziełach jest przede wszystkim motyw starca stojącego nad grupą dwóch mężczyzn chowających zmarłego. Spośród przytoczonych przykładów najbardziej podobne do rysunku Ubeleskiego jest rozwiązanie Bourdona (il. 7). Na rycinie i na rysunku starzec, usytuowany z boku, po lewej stronie, wskazuje dłonią na zabitego dźwiganego przez dwóch mężczyzn (il. 7;

kolor czerwony). Obok starca stoi chłopiec (na rysunku przed starcem, na rycinie za nim) ze splecionymi dłońmi. Na sztychu podobnie spleta ręce i przechyla głowę w bok kobieta – jej poza jest bliska sylwetce chłopca z rysunku Ubeleskiego (il. 7; kolor żółty). Obok kobiety stoi mężczyzna wznoszący dłonie do góry. Gest ten widoczny jest także na rysunku Ubeleskiego (il. 7; kolor niebieski). W obu kompozycjach dwaj mężczyźni chowają zmarłego (il. 7; kolor brązowy), kolejny zmarły leży na ziemi, a nad nim szłocha kobieta (il. 7; kolor zielony). W obu scenach mamy więc zwłoki dwóch osób. Zestawienie szkicu z ryciną pozwala również odczytać

problem. Classicism and the Picturesque in 17th Century”, *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 3, nr 1–2 (1939–1940), s. 143; *Old Master Drawing from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection. Introduction and Catalogue by James Byam Shaw, Foreword by Thomas S. Wragg* ([Washington:] International Exhibitions Foundation, 1969), s. 22, il. 29; Pigler, *Barockthemen*, t. 1, s. 186.

25. Obraz (olej na płótnie, 123,2 × 174,6 cm) jest przechowywany w John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, USA, nr inw. SN372. Zob. *Sébastien Bourdon, peintre protestant?*, kat. wyst., red. Philippe Luez, Anne Imbert, Musée de Port-Royal des Champs, Magny-les-Hameaux (Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018), s. 73.

26. Dedykacja akwaforty (43 × 58,4 cm) pozwala precyzyjnie datować serię graficzną między kwietniem 1668 a styczniem 1671 r.; zob. *Sébastien Bourdon, peintre protestant?*, s. 82. Temat ten podjął Bourdon jeszcze w innym obrazie (obecnie w Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste w Wiedniu), gdzie ujęcie jest dość podobne do rozwiązania Castiglione’a i de Leone’a; zob. Pigler, *Barockthemen*, t. 1, s. 186.

właściwy charakter postaci widocznych na rysunku w tle, w prawym górnym rogu – nie są to aniołowie, lecz żołnierze z mieczem i włócznią, którzy zabitego przez siebie człowieka zrzucają z wysokiego muru okalającego miasto (il. 7; kolor fioletowy). Bez znajomości odbitki graficznej szkicowy zarys uzbrojenia tych postaci na rysunku mógł być odczytany jako kontury skrzydeł.

Analogie między sztychem a rysunkiem są tak daleko idące, że możemy postawić tezę, iż Ubeleski, komponując swoją pracę, korzystał bezpośrednio właśnie z ryciny Bourdona, którą miał możliwość poznać jako student Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Bourdon, współzałożyciel Akademii i jej dyrektor (od 1655), wykonał tę pracę w czasie, gdy nauczał m.in. Ubeleskiego²⁷. Całą serię sztychów, do których należy omawiana rycina, dedykował Jeanowi-Baptiście Colbertowi, potężnemu ministrowi króla Ludwika XIV, co przydało jej rozgłosu, jest więc bardzo prawdopodobne, że musiała być ona dobrze znana członkom i studentom Akademii²⁸. Na popularzację serii mogła też wpłynąć ekspozycja obrazów wystawionych dwanaście lat po śmierci Bourdona, tj. jesienią 1683 r., w L'hôtel de Sénecterre w Paryżu²⁹. Być może to właśnie w tym okresie, czyli ok. 1683 r., Ubeleski stworzył omawiany rysunek. Rysownik najprawdopodobniej nie wykorzystał jednak obrazu, ale właśnie rycinę, na co wskazuje zgodność stron w obu przedstawieniach (il. 7)³⁰.

Alexandre Ubeleski mógł również znać prace genuenńczyka Castiglione'a (il. 3) i neapolitańczyka Leone'a (il. 4),

ponieważ – podobnie jak Bourdon – należeli oni do dużego grona artystów, którzy w latach 30. i 40. XVII w. byli skupieni w Rzymie wokół Poussina³¹. W rezultacie zarówno Castiglione, jak i Leone weszli w orbitę kultury francuskiej w jej klasycznym poussinowskim wydaniu. Znali się również z Bourdonem. Pozwala to domniemywać, że Ubeleski mógł poznać rozwiązania owych włoskich artystów – bądź za pośrednictwem Bourdona, bądź w czasie swoich studiów w Italii.

Szczególnie wyraźne podobieństwo formalne do koncepcji Bourdona skłania, aby w analizie tematu rysunku Ubeleskiego odwołać się do inskrypcji pod ryciną *Tobiasz grzebiący zabitych*, która w tłumaczeniu z języka łacińskiego brzmi:

VII. Umarłych pogrzebać. Tob. 1.21.

Jednym z pobożnych uczynków Tobiasza było złożenie do grobu ciał,
które okrutny żołnierz, po zabiciu ich z rozkazu tyrana,
zrzuca ze szczytu muru głową w dół:
Tobiasz oddaje im najwyższe honory³².

Sigła pod ryciną w łacińskim zapisie (Tob. 1.21) odnoszą się natomiast do 21 wersetu pierwszego rozdziału Księgi Tobiasza: „W końcu, kiedy król Sennacheryb wracał, uciekając z Judei przed plagą, którą Bóg sprowadził na niego za jego bluźnierstwo, i rozgniewany zabił wielu synów Izraela, Tobiasz pochował ich ciała”³³.

Wydarzenia opisane w powyższej perykopie i w inskrypcji dokładnie pokazują sztych, na którym

27. Na sztukę Bourdona silnie oddziaływała twórczość Poussina. Por. *Sébastien Bourdon, peintre protestant?*, s. 72.

28. Seria graficzna była znana i wysoko ceniona. W XVIII w. trafiła do kolekcji Marietta, a jej płyty graficzne są zachowane w Musée du Louvre (ibid., s. 82).

29. Ibid., s. 72.

30. Na marginesie należy zwrócić uwagę na duży format ryciny (43 × 58,4 cm), która jest niemal dwa razy większa od rysunku (27,9 × 23,5 cm).

31. Miriam Di Penta, „Due inediti di Andrea De Leone. Nuove riflessioni sul «Poussin-Castiglione-De Leone problem»”, *Storia dell'arte* 125/126 (2010), s. 94–109; Blunt, „A Poussin-Castiglione problem”, s. 145–146; Mary Newcome, „A Castiglione-Leone Problem”, *Master Drawings* 16, nr 2 (1978), s. 163–172; Farina, *Andrea de Leone*, s. 51.

32. „VII. Sepelire mortuos. Tob. 1.21. / Pars pietatis erat Tobiaë, mandare sepulchro, / Quae saevus miles jussu mactata Tyranni, / Projicit in praeceps summo corpora muro: / Supremos illis Tobias persolvit honores”. Por. *Sébastien Bourdon, peintre protestant?*, s. 90.

33. Prawdopodobnie Bourdon jako kalwinista korzystał z francuskiej Biblii, uznawanej przez ten odłam protestantyzmu, gdzie czytamy (Tb 1.21): „Finalement quand le Roy Sennacherib fut retourné, fuyant de Iudée, la playe que Dieu avoit faite envers luy, à cause de son blasphème, & qu'iceluy courroucé mettoit à mort plusieurs des enfans d'Israël, Tobie ensevelissoit leurs corps”; zob. *La Sainte Bible française, selon la vulgaire Latine reveüe par le commandement du Pape Sixte V. Et imprimée de l'autorité de Clément VIII. Avec sommaires sur chaque livre du Nouveau Testament extraicts des annales du Cardinal Baronius. Plus les Moyens pour discerner les Bibles Françaises Catholiques d'avec les Huguenotes. Et l'explication des passages de l'Escriture, par Pierre Frizon, pénitencier, et chanoine de l'Église de Reims* (Paris: Jean Richer et Pierre Chevalier, 1621), s. 512. Tymczasem w książce o Bourdonie błędnie odniesiono się do tekstu



7 Zestawianie ryciny Sébastiena Bourdona *Tobiasz grzebiący zabitych* i rysunku Alexandre'a Ubeleskiego

zaakcentowano kluczowy moment dramatu oraz jego przyczyny i skutki. Epizody te tworzą ciąg perypetii, które są przejętym od Poussina sposobem ukazania na obrazie owej historii³⁴. Przyczyną głównej perypetii – grzebania zmarłych – jest zarządzenie Sennacheryba, którego ukazano w tle, w prawym górnym rogu (il. 7: 1a). Stoi on w rydwanie, co pokazuje, że właśnie przybył do Niniwy, i wyciąga rękę w geście rozkazu. Jego żołnierze wykonują polecenie króla: zrzucają z muru miasta zabitego Izraelitę (il. 7: 1b). Leżące na ulicy ciała uśmierconych (il. 7: 1c) Tobiasz poleca grzebać wbrew woli władcy (il. 7: 2). Czyn ów – kulminacyjny epizod przedstawianej historii – został przedstawiony wraz z jego skutkami, tj. z towarzyszeniem przy pochówku i oplakiwaniem zabitych (il. 7: 3a). Jeden z uczestników „pogrzebu” zamyka narrację, wskazując pierwotną przyczynę zdarzeń (il. 7: 3b), tj. wypełnianie rozkazu tyrana.

W ten sposób tworzy się pętla wyznaczająca kolejność perypetii, poczynając od prawego górnego rogu (il. 7: 1a, 1b), schodząc w dół (il. 7: 1c), dalej w lewo, ku tytułowemu wydarzeniu (il. 7: 2), następnie ku górze i w prawo, ku punktowi początkowemu (il. 7: 3a, 3b)³⁵.

Podobny zabieg kompozycyjny mamy na rysunku Ubeleskiego, ale z zasadniczą różnicą: pierwszy epizod przedstawiający Sannacheryba w rydwanie został pominięty. Narracja rozpoczyna się od sceny zrzucania zabitego przez żołnierzy (il. 7: 1b). Nie można wykluczyć, że rysunek Ubeleskiego jest wstępnym rozplanowaniem fragmentu szerszej kompozycji, która docelowo mogła uwzględniać więcej szczegółów, w tym także króla, jak to uczynił Bourdon. Ubeleski przedstawił epizody syntetycznie, np. liczbę żałobników ograniczył do kobiety oplakującej zmarłego (il. 7: 1c) i mężczyzny wskazującego na żołnierzy (il. 7: 3b).

źródłowego, cytując werset Tb 1.20 z tzw. Bible Segond: „Il donnait à manger à ceux qui avaient faim, procurait des vêtements à ceux qui étaient nus et mettait un grand zèle à donner la sépulture à ceux qui étaient morts ou avaient été tués”; zob. *Sébastien Bourdon, peintre protestant?*, s. 90. Ponadto Biblia przetłumaczona przez Louisa Segonda została opublikowana w 1880 r., a więc ponad dwa wieki po śmierci Bourdona.

34. Zob. przyp. 9.

35. Więcej na temat tego sposobu konstruowania obrazu i kolejności odczytywania przedstawionej historii zob. Marin, „La lecture du tableau d'après Poussin”, s. 257; Hryszko, „Malarska narracja w świetle teorii francuskiej sztuki akademickiej”, s. 70.



8 Zestawianie fragmentu rysunku Alexandre'a Ubeleskiego z rysunkiem Charles'a Le Bruna „Smutek i przygnębienie serca” („Tristesse et abattement du cœur”) z jego dzieła *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France* [...] (Amsterdam 1698), il. 21

Scena na rysunku jest bardziej stłoczona, wyraźnie ekspresyjna, co zostało zauważone już przez Chennevières'a, który pisał, że „[s]tarzec [...] patrzy z bólem”, a mężczyźni i kobiety „rozpaczają”³⁶. Aby zweryfikować ten intuicyjny odbiór mowy ciała oddanej przez rysownika, przeanalizujemy ją w korelacji z ryciną, która jest bardziej precyzyjna niż szkic. Przekaz emocjonalny postaci na rysunku, budowany poprzez gesty i mimikę, porównamy z emocjami opracowanymi przez Charles'a Le Bruna – mistrza Ubeleskiego. Pierwszy malarz króla w 1668 r. wygłosił w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby wykłady systematyzujące ekspresję ciała – szczególnie twarzy – wyrażającą różne emocje³⁷. Opisom mowy ciała i mimiki towarzyszyły rysunki. Spośród nich na uwagę zasługuje zobrazowanie „Smutku” opisanego jako „nieprzyjemne osłabienie [...], jakie odczuwa dusza z powodu zła”³⁸. Dalej czytamy, że

jest to „przygnębienie serca”, które uwidacznia się na twarzy w taki sposób, że „krawce brwi są wzniesione ku środkowi czoła bardziej niż po stronie policzków”³⁹ (il. 8). Tak właśnie wygląda Tobiasz z rysunku Ubeleskiego – odczuwający smutek z powodu zła wyrządzonego przez okrutnego satrapę. Le Brun zaproponował jeszcze jeden rysunek „Smutku”, do którego odnoszą się następujące słowa malarza: „głowa sprawia wrażenie niedbale opartej na jednym z ramion” (il. 9)⁴⁰. Ta deskrypcja wraz z ilustracją odpowiada ujęciu pozy chłopca towarzyszącego tytułowemu bohaterowi pracy Ubeleskiego. Ponadto młodzieniec trzyma ręce w ułożeniu, które jest uwidocznione także w geście kobiety na rycinie (il. 7; kolor żółty). W traktacie Johna Bulwera, będącym podręcznikiem retoryki opisującym mowę ciała, taki układ został określony jako „znak smutku duszy” (il. 10)⁴¹. Zarówno ułożenie rąk i głowy, jak

36. Zob. przyp. 5.

37. Charles Le Brun, „L'expression générale (7 avril 1668)”, w: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. 1, cz. 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel* (Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2006), s. 233–238; id., „L'expression particulière (6 octobre et 10 novembre 1668)”, w: *ibid.*, s. 260–283. Talon-Hugon błędnie podała 17 IV 1668 r. jako datę wykładu; zob. Carole Talon-Hugon, „Figurer les passions. La conférence générale et particulière de Charles Le Brun”, *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques* 5 (2001), s. 213.

38. „La Tristesse est une langueur desagréable [...] que l'Ame reçoit du mal”; zob. [Charles Le Brun], *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France, Chancelier et Directeur de l'Académie de Peinture et de Sculpture. Sur l'Expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart* (Amsterdam: J.L. de Lorme; Paris: E. Picart, 1698), s. 13.

39. „[...] l'abattement du cœur, car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front, que du côté des joues” (*ibid.*, s. 31).

40. „[...] la tête paroît nonchalamment panchée sur une des épaules” (*ibid.*, s. 32).

41. „Trist.[itia] animi signo”; zob. [John Bulwer], *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by*



9 Zestawianie fragmentów rysunku Alexandre'a Ubeleskiego i ryciny Sébastiena Bourdona z rysunkiem Charles'a Le Bruna *Smutek* („Tristesse”) z jego dzieła *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France* [...] (Amsterdam 1698), il. 19

i mimika wskazują, że chłopiec czuje to samo przygnębienie, co Tobiasz. Współczuje mu, jest dla niego wsparciem, ale – spoglądając na starca – sam także szuka u niego pocieszenia. Obaj – pogrążeni w smutku – są dla siebie nawzajem podporą. Ubeleski dobrze uchwycił łączącą ich emocjonalną więź.

Inna silna emocja obecna na szkicu rysuje się na twarzy kobiety teatralnie wznoszącej ręce wysoko nad głowę. Tę mimikę odnajdujemy na rysunku Le Bruna obrazującym „Ostry ból ciała i umysłu” (il. 11)⁴². Jest to spójne z wyrazem twarzy lamentującej i skrajnie rozpaczającej kobiety.

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestia uczuć wyrażanych przez mężczyznę stojącego nad kobietą. W świetle wykładu Le Bruna grymas wykrzywiający jego rysy należy odczytać jako „Wstręt” (il. 12)⁴³, uzewnętrzniający się wtedy, kiedy „brwi będą jeszcze

bardziej ściągnięte”⁴⁴, „ręce będą bardzo otwarte, a palce rozłożone”⁴⁵. Współgra to dobrze z układem rąk mężczyzny na rysunku Ubeleskiego i na rycinie Bourdona (il. 13). Warto zauważyć, że podobnie ujętą postać z wzniesioną ręką mamy także u Castiglione'a (il. 3). Na marginesie można wskazać, że zbliżony gest wstrętu i odrazy na widok zwłok wykonuje również mężczyzna na obrazie Poussina (il. 2).

Można też rozważyć, czy gest wyrażający gwałtowność reakcji na pochówek, zainicjowany przez Tobiasza i wskazujący na żołdaków ślepo posłusznych rozkazom tyrana (il. 1, 6, 13), daje podstawy do interpretowania tej postaci jako donosiciela, który zawiadomił babilońskiego króla o niesubordynacji Tobiasza, o czym czytamy w Biblii w wersji następującej po podanym w inskrypcji pod ryciną Bourdona: „Gdy jednak doniesiono o tym królowi, kazał go uśmiercić i zabrał cały jego

art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence, by historicall manifesto's, exemplified out of the authentique registers of common life, and civill conversation (London: Tho. Harper, 1644), s. 151. Gest jest oznaczony literą K i opisany słowami: „Tristem animi recessum indicō” (ibid., s. 38–39). Bulwer korzystał z prac XVII-wiecznych francuskich jezuitów, przede wszystkim Louisa de Cressollesa; zob. Julia Gros de Gasquet, „Rhétorique, théâtralité et corps actorial”, *Dix-septième siècle* 3, nr 236 (2007), s. 504, <https://doi.org/10.3917/dss.073.0501>; Jeffrey Wollock, „John Bulwer (1606–1656) and Some British and French Contemporaries”, *Historiographia Linguistica* 40, nr 3 (2013), s. 332, <https://doi.org/10.1075/hl.40.3.02wol>.

42. „Douleur aigue de corps et desprit”; zob. *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture*, il. 36.

43. „L'Horreur” (ibid., il. 10).

44. „[...] le sourcil fera encore plus froncé” (ibid., s. 13).

45. „[...] les mains seront fort ouvertes, & les doigts écartés” (ibid., s. 50).



10 Zestawianie fragmentów rysunku Alexandre'a Ubeleskiego i ryciny Sébastiena Bourdona z fragmentem ryciny *Znak smutku duszy* („K Trist.[itia] animi signo”) z dzieła Johna Bulwera *Chirologia: or the naturall language of the hand* [...] (London 1644), s. 151

majątek” (Tb 1.22)⁴⁶. Zobaczenie tej postaci w negatywnym świetle – jako wrogiej pocziwemu Tobiaszowi – mocniej podkreślałby fakt, że działania Tobiasza to akt heroicznej odwagi, wyrażający radykalną wierność przykazaniom Bożym, bez zważania na bezpieczeństwo własnego życia.

W Biblii czytamy także o innych dobrych uczynkach bohatera rysunku Ubeleskiego: „Tobiasz codziennie wychodził do wszystkich swoich krewnych i pocieszał ich, a każdemu dawał to, co mógł, ze swoich dóbr. Karmił tych, którzy byli głodni, i dawał odzienie tym, którzy byli nadzy, i starannie grzebał tych, którzy byli martwi i zabici”⁴⁷. Czyny miłosierne, jak karmienie głodnych, okrywanie nagich i grzebanie zmarłych, pokazują szerokie spektrum postawy moralnej głównego bohatera. Wydaje się, że także na rysunku Ubeleskiego mamy odniesienie do przytoczonych słów: widzimy kobietę siedzącą na schodach przed portalem, która prawdopodobnie otrzymała od Tobiasza jałmużnę. Zatem ostatni uczynek, będący głównym tematem rysunku, można rozumieć jako *pars pro toto* postawy obejmującej wszystkie siedem uczynków miłosierdzia.

Zostały one w pełni ujęte w serii Bourdona na przykładzie bohaterów starotestamentowych: Abrahama – „Głodnych nakarmić”, Obadiasza – „Spragnionych napoić”, Lota – „Podróżnych ugościć”, Hioba – „Nagich przyodziać”, Dawida – „Chorych leczyć”, Nebuzardan – „Więźniów uwolnić”, Tobiasza – „Umarłych pogrzebać”⁴⁸. To zestawienie pozwala osadzić scenę z rysunku w szerszym kontekście ideowym. Być może szkic również należał do serii nieznanych obecnie dzieł ukazujących siedem uczynków miłosierdzia względem ciała. Jako ostatni mógł być swoistym podsumowaniem dobrego życia. Ten heroiczny (zważywszy na babilońskie okoliczności) akord przypieczętowuje wszystkie poprzednie uczynki i może być figurą życia naznaczonego miłosierdziem.

Rysunek prezentuje szeroki zakres stanów emocjonalnych i psychologicznych, jednak szczególną innowacją Ubeleskiego jest podkreślenie pokrewieństwa duchowego starego Tobiasza i chłopca. Tego uczuciowego aspektu brak u Bourdona, choć i on ukazał chłopca przy głównym bohaterze. Należy zauważyć, że zarówno kompozycja Bourdona, jak i Ubeleskiego są wyjątkowe,

46. „Mais quand cela fut rapporté au Roy, il commanda qu’il fust occis, & prit toute sa substance” (*La Sainte Bible françoise, selon la vulgaire Latine reveuë par le commandement du Pape Sixte V*, s. 512).

47. Tb 1, 19–20: „Tobie s’en alloit tous les iours par tout son parentage, & les consolait, & distribuoit à un chacun selon ce qu’il pouvoit, de ses facultez. Il nourrissoit ceux qui avoient faim, & donnoit des vestemens à ceux qui estoient nuds, & bailloit soigneusement la sepulture à ceux qui estoient morts & occis” (ibid.).

48. 1. „Esurientes pascere”, 2. „Potare Sitientes”, 3. „Hospitio exipere advenas”, 4. „Vestire nudos”, 5. „Ægros curare”, 6. „Liberare captivos”, 7. „Sepelire mortuos”; zob. Sébastien Bourdon, *peintre protestant?*, s. 72–91; Sébastien Bourdon, *seven Acts of Mercy*, dostęp 20 lutego 2024, <https://wellcomecollection.org/search/works?query=Bourdon%2C+seven+Acts+of+Mercy>. Należy podkreślić, że tematyka starotestamentowa była szczególnie popularna wśród wyznawców kalwinizmu, do których należał Bourdon.

11 Zestawianie fragmentu rysunku Alexandre'a Ubeleskiego z rysunkiem Charles'a Le Bruna *Ostry ból ciała i umysłu* („Douleur aigue de corps et desprit”) z jego dzieła *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France* [...] (Amsterdam 1698), il. 36



12 Zestawianie fragmentu rysunku Alexandre'a Ubeleskiego z rysunkiem Charles'a Le Bruna *Wstręt* („L'horreur”) z jego dzieła *Conférence de Monsieur Le Brun Premier Peintre du Roy de France* [...] (Amsterdam 1698), il. 10



ponieważ w ikonografii tej sceny Tobiaszowi zwykle nie towarzyszył syn. Również Biblia nie wspomina o obecności młodego Tobiasza podczas pochówku Izraelitów. Prawdopodobnie to właśnie Bourdon ukazał go po raz pierwszy w tej scenie jako chłopca stojącego za ojcem. U Ubeleskiego jego postać jest wyraźnie zaakcentowana umieszczeniem w centrum kompozycji, przed starcem. Odwołując się do narracji Księgi Tobiasza, należy stwierdzić, że na rysunku i rycinie został przedstawiony syn Tobiasza, noszący to samo imię. Jego udział w przedstawionym wydarzeniu można interpretować

jako odniesienie do ojcowskiego wychowania chłopca. Ten dydaktyczny wątek jest wyraźnie obecny w starotestamentowej księdze, gdzie czytamy, że ojciec „nauczył go od dzieciństwa, by bał się Boga i powstrzymywał się od grzechu”⁴⁹. Cały rozdział czwarty Księgi Tobiasza – *Przykazania i napomnienia Tobiasza skierowane do jego syna* – jest poświęcony wpajaniu mu prawego postępowania, wierności Bogu i zachęcaniu do pełnienia uczynków miłosierdzia, takich jak karmienie głodnych, dawanie jałmużny, przyodziewanie nagich⁵⁰. Szczególnie wymowne są słowa: „Synu mój, wysłuchaj

49. „[...] l'enseigna dès son enfance à craindre Dieu, & s'abstenir de peché”; zob. *Figures de la Sainte Bible, accompagnées de briefs discours, contenant la plus grande partie des histoires sacrées du Vieil & du Nouveau Testament* (Paris: Jean Le Clerc 1614), s. 141.

50. „Preceptes & exhortations de Tobie à son fils” (*La Sainte Bible françoise, selon la vulgaire Latine revue par le commandement du Pape Sixte V*, s. 514–515).



13 Zestawianie fragmentów rysunku Alexandre'a Ubeleskiego i ryciny Sébastiena Bourdona *Tobiasz grzebiący zabitych*

słów moich ust i zbuduj je w swoim sercu jako fundament” oraz „Bądź tak miłosierny, jak tylko możesz”⁵¹.

Porównanie treści ojcowskich napomnień z rysunkiem daje podstawy do stwierdzenia, że jego głównym przekazem jest zaszczepianie synowi idei miłosiernego postępowania poprzez przykład i wspólne działanie. Stary Tobiasz staje się wzorem do naśladowania dla syna poprzez dokonanie heroicznego czynu, jakim jest grzebanie zmarłych z narażeniem własnego życia. Ukazana na szkicu szczególna bliskość obu Tobiaszów może łączyć się z nieznanym obecnie zleceniodawcą dzieła, którego projektem był omawiany rysunek. Pierwszym udokumentowanym miejscem przechowywania rysunku jest kolekcja w Rouen należąca do Jeana-Baptisty Descamps, malarza, leksykografa artystów, założyciela w 1740 r. szkoły rysunku,

dla której zbierał dzieła sztuki mogące służyć jako wzory⁵². Taką rolę mógł w jego szkole odegrać także rysunek Ubeleskiego.

Zestawienie rysunku z innymi ujęciami tematu wskazuje na wyjątkowość koncepcji Ubeleskiego. Polega ona nie tylko na zaakcentowaniu obecności młodzieńca obok starca. Takie zakomponowanie sceny nasuwa na myśl archetypiczny topos *puer senex*, popularny od późnego antyku, polegający na eksponowaniu mądrości chłopca – niezwykle dla jego wieku, a typowej dla starca⁵³. Topos ten odnosi się nie tylko do Tobiasza syna, lecz także do Tobiasza ojca, o którego młodości czytamy (Tb 1, 4): „I chociaż był najmłodszy z wszystkich, z rodu Neftalego, w swoim działaniu nie zrobił nic dziecinnego”⁵⁴. Drugą stroną toposu chłopca o mądrości starca jest *senex iuvenis* – człowiek stary

51. Tb 4,2: „Mon fils escoute les paroles de ma bouche, & les edifie en ton cœur comme pour un fondement”; Tb 4,8: „Sois misericordieux autant que tu pourras” (ibid., s. 514).

52. Więcej na temat kolekcji zob. Marie-Thérèse Courage, „Le «bon goût» à Rouen au XVIIIe siècle. Les collections du peintre Jeana-Baptiste Descamps”, *Études Normandes* 37, nr 4 (1988), s. 50–69.

53. Szeroki przegląd archetypu starca i młodzieńca w ujęciu międzykulturowym prezentują: Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski (Kraków: Universitas, 1997), s. 107–110; Thomas Joël, „Puer Aeternus. Figures de l'Enfant chez Virgile”, w: *Retours vers les enfances méditerranéennes*, red. Isabelle Dubois, Françoise Haffner (Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2008), s. 49–61.

54. „Et combien qu'il fust le plus ieune de tous, en la lignée de Nephthali, toutesfois il nefit aucune chose d'enfance en oeuvre” (*La Sainte Bible françoise, selon la vulgaire Latine reveuë par le commandement du Pape Sixte V*, s. 512). Omawiając ten topos, również Curtius odnotował

obdarzony młodzieńczymi cechami, w tym sprawczością i aktywnością. Motyw ten objawia się w odważnej inicjatywie pochowania zabitych. W to działanie ojciec wprowadza syna. Na marginesie naszych rozważań można wspomnieć, że bliską więź podobną do widocznej na rysunku Ubeleskiego w relacji dwóch Tobiaszów odnajdujemy na słynnym renesansowym obrazie *Starzec i chłopiec* Domenica Ghirlandaia (ok. 1490)⁵⁵. Obie kompozycje łączy nastrój melancholii i smutku, a przy tym ciepła i poczucia wzajemnej miłości. Dodatkowo ukazanie na rysunku ojca i syna we wspólnym czynieniu aktów miłosierdzia i współodczuwaniu bólu z powodu śmierci Izraelitów podkreśla duchową łączność obu postaci. Rodzi to pytanie, czy treść rysunku Ubeleskiego można interpretować jako prefigurację relacji między Bogiem Ojcem i Synem Bożym – osobami stanowiącymi jedność w miłości do człowieka, którego marna kondycja przyrównana jest do zabitych przez zło, potrzebujących boskiej litości.

Analiza formalno-genetyczna, ikonograficzna i porównawcza pozwoliły wskazać właściwy temat rysunku. Badania wykluczyły, że chodzi o scenę obrazującą zarazę, potwierdziły natomiast identyfikację tematu jako sceny wielkodusznego aktu miłosierdzia Tobiasza, rozgrywającej się w Niniwie za panowania babilońskiego władcy Sennacheryba. Stało się to możliwe dzięki odkryciu bezpośredniego wzoru do rysunku – ryciny Sébastiena Bourdona. Zestawienie szkicu ze sztychem Bourdona pozwoliło na zaproponowanie datowania pracy Ubeleskiego na ok. 1683 r. oraz osadzenie jej w historycznym kontekście sztuki XVII w. Kompozycja Bourdona była pomocna także w rozpoznaniu motywów treściowych przedstawienia (np. aniołowie okazali się żołnierzami) oraz przeanalizowaniu gestów i mimiki postaci na podstawie wzorców Charles'a Le Bruna i Johna Bulwera. Rysunek Alexandre'a Ubeleskiego, mimo szkicowego charakteru, wyróżnia się zaakcentowaniem emocji postaci. Szczególnie istotne jest podkreślanie przez rysownika bliskiej więzi między starcem i młodzieńcem – ojcem i synem. To wyjątkowe na tle ikonografii dziejów Tobiasza ujęcie tematu wpisuje się w dwukierunkowy topos *puer senex – senex iuuenis*.

starotestamentowy przykład Tobiasza ojca; zob. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, s. 108.

55. Musée du Louvre, RF 266. Więcej na temat obrazu zob. Dominique Thiébaud, Nathalie Volle, „Un chef-d'oeuvre restauré. Le Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon de Domenico Ghirlandaio (1449–1494)”, *Revue du Louvre. La revue des musées de France* 3 (1996), s. 42–53.

BIBLIOGRAFIA

- Blunt, Anthony. „A Poussin-Castiglione problem. Classicism and the Picturesque in 17th Century”. *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 3, nr 1–2 (1939–1940): 142–147.
- de Chennevieres, Philippe. „Une Collection de dessins d'artistes français”. *L'Artiste* 66, décembre (1896): 413–425.
- Courage, Marie-Thérèse. „Le «bon goût» à Rouen au XVIII^e siècle. Les collections du peintre Jean-Baptiste Descamps”. *Études Normandes* 37, nr 4 (1988): 50–69.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 1997.
- Di Penta, Miriam. „Due inediti di Andrea De Leone. Nuove riflessioni sul «Poussin-Castiglione-De Leone problem»”. *Storia dell'arte* 125/126 (2010): 94–109.
- Farina, Viviana. *Andrea de Leone. Some Notes on his Relation with Castiglione and Falcone* (2014). <https://doi.org/10.4482/08012014>.
- Gros de Gasquet, Julia. „Rhétorique, théâtralité et corps actorial”. *Dix-septième siècle* 3, nr 236 (2007): 501–519. <https://doi.org/10.3917/dss.073.0501>.
- Hipp, Elisabeth. *Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod*. Hildesheim: Olms, 2005.
- Hryszko, Barbara. „Alexandre Ubeleski (Ubelesqui). The Œuvre of the Painter and the Definition of His Style”. *Artibus et Historiae. An art anthology* 35, nr 71 (2015): 225–280.

- Hryszko, Barbara. „Malarska narracja w świetle teorii francuskiej sztuki akademickiej. Antecedencje wolności artystycznej”. *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014): 61–72.
- Hryszko, Barbara. *Le Peintre du Roi. Aleksander Ubeleski (1649/1651–1718) – malarz polskiego pochodzenia we Francji i jego dzieła*. Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, 2016.
- Joël, Thomas. „Puer Aeternus. Figures de l’Enfant chez Virgile”. W: *Retours vers les enfances méditerranéennes*, redakcja Isabelle Dubois, Françoise Haffner, 49–61. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2008.
- Keazor, Henry. „A propos des sources littéraires et picturales de *La Peste d’Asdod* (1630–1631) par Nicolas Poussin”. *Revue du Louvre* 46, nr 1 (1996): 62–69.
- Lugt, Frits. *Les Marques des collections de dessins & d’estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d’imprimeurs. Cachets de vente d’artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d’édition, etc. Avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs*. Amsterdam: Vereenigde drukkerijen, 1921.
- Manikowska, Halina. „Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci w *Dekameronie* raz jeszcze”. *Studia Źródłoznawcze* 53 (2015): 17–54.
- Marin, Louis. „La lecture du tableau d’après Poussin”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 24 (1972): 251–266.
- Mormando, Franco. „Pestilence, Apostasy, and Heresy in Seventeenth-Century Rome. Deciphering Michael Sweerts’s *Plague in an Ancient City*”. W: *Piety and Plague from Byzantium to the Baroque*, redakcja Franco Mormando, Thomas Worcester, 237–312. Kirksville: Truman State University Press, 2007.
- Newcome, Mary. „A Castiglione-Leone Problem”. *Master Drawings* 16, nr 2 (1978): 163–172.
- Old Master Drawing from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection. Introduction and Catalogue by James Byam Shaw, Foreword by Thomas S. Wragg*. [Washington]: International Exhibitions Foundation, 1969.
- Philpot, Elizabeth. *Old Testament Apocryphal Images in European Art*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2009.
- Pigler, Andor. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, t. 1: *Darstellungen religiösen Inhalts*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956.
- Prat, Louis-Antoine, i Laurence Lhinares. *La collection Chennevieres. Quatre siècles de dessins français*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2007.
- Réau, Louis. *Iconographie de l’art chrétien*, t. 2: *Iconographie de la Bible, cz. 2: Nouveau Testament*. Paris: Presses universitaires de France, 1957.
- Rosenberg, Pierre. *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre. Catalogue raisonné*. Paris: Somogy, Musée du Louvre, 2015.
- Rosenberg, Pierre. „Un Émule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui”. *Artibus et Historiae. An art anthology* 11, nr 22 (1990): 163–187.
- Sébastien Bourdon, *peintre protestant?* Redakcja Philippe Luez, Anne Imbert, Musée de Port-Royal des Champs, Magny-les-Hameaux. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018.
- Standring, Timothy J., i Martin Clayton. *Castiglione. Lost Genius*. London: The Royal Collection Trust, 2013.
- Talon-Hugon, Carole. „Figurer les passions. La conférence générale et particulière de Charles Le Brun”. *Figures de l’Art. Revue d’études esthétiques* 5 (2001): 213–237.
- Thiébaud, Dominique, i Nathalie Volle. „Un chef-d’oeuvre restauré. Le Portrait d’un vieillard et d’un jeune garçon de Domenico Ghirlandaio (1449–1494)”. *Revue du Louvre. La revue des musées de France* 3 (1996): 42–53.
- Thoumieu, Marc. *Dizionario d’iconografia romanica*. Tłumaczenie Chiara Formis. Milano: Jaca Book, 1997.
- Thuillier, Jacques. „Temps et tableau. La théorie des «péripiétés» dans la peinture française du XVII^e siècle”. W: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, 191–206. Berlin: Gebr. Mann 1967.
- Weskott, Hanne. „Tobias”. W: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, redakcja Wolfgang Braunfels, t. 4, 320–326. Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien: Herder, 1972.
- Wollock, Jeffrey. „John Bulwer (1606–1656) and Some British and French Contemporaries”. *Historiographia Linguistica*, September (2013): 331–375. <https://doi.org/10.1075/hl.40.3.02wol>.
- Zawadzki, Arnold, i Elżbieta Manteuffel. „Tobiasz”. W: *Encyklopedia katolicka*, redakcja Edward Gigilewicz, t. 19, 815–817. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.

A Plague Scene or an Image of Tobias's Mercy? From Iconographic Studies on the Oeuvre of Alexandre Ubeleski by Barbara Hryszko

The aim of the article is to interpret the iconography of a drawing by Alexandre Ubeleski (1649/1651–1718) showing a dramatic scene with figures lying on the ground (Fig. 1). Its topic has so far remained a debatable issue. The study of its form, genre and iconography, as well as comparative analyses, including with a painting famous in the French academic circle: *The Plague of Ashdod* by Nicolas Poussin (Fig. 2), made it possible to conclusively exclude the plague as the scene's subject. Instead, the research confirmed its identification as Tobias burying the slain at Nineveh, a city in Assyria, during the reign of the Babylonian ruler Sennacherib. The identification of the subject was made possible by comparison with compositions depicting this Old Testament theme, such as an engraving by Giovanni Benedetto Castiglione (Fig. 3), a painting by Andrea de Leone (Fig. 4) and a painting by Sébastien Bourdon (Fig. 5), which the painter also produced as a print (Fig. 6). The discovery of Bourdon's etching as a direct model for Ubeleski's drawing has made it possible to propose the dating of the latter to around 1683 and to place it in the historical context of 17th-century art. A comparison of the drawing with Bourdon's etching (Fig. 7) proved helpful in identifying the content motifs of the representation, e.g. the angels turned out to be soldiers; moreover, the nature of the individual figures in the drawing became clearer, as did the direction of the narrative of the depicted event. The successive episodes are to be read by moving the gaze from the upper right corner (Fig. 7: 1a, 1b), downwards (Fig. 7: 1c), further to the left (Fig. 7: 2) and then back towards the starting point (Fig. 7: 3a, 3b). This purposeful manner of reading the image creates a looping outline typically used by artists of the French school at the time. In addition, Bourdon's composition made it easier to analyse the gestures and facial expressions of the figures in Ubeleski's drawing as based on the models by Charles Le Brun (Figs 8, 9, 11, 12) and John Bulwer (Fig. 10). Despite its sketchy character, Ubeleski's drawing stands out for its clear emphasis on the emotions of the protagonists. Particularly significant is the draughtsman's emphasis on the close emotional bond between the old man and the youngster, who are now identified as the father and son bearing the same name. Given the fact that in works showing the burial of the Israelites carried out on the initiative of the old Tobias his son was usually not depicted, Ubeleski's interpretation appears to be unique against the background of the iconography referring to the history of this biblical hero. Thus, the presence of the young Tobias opens up a space for reflection on an attempt to interpret the content of this fascinating drawing which depicts upbringing directed at performing deeds of mercy and fits into the two-way topos of *puer senex – senex iuvenis*.

BIOGRAPHICAL NOTE

Barbara Hryszko gained her doctoral degree in Art History at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. Her research focuses on the history of early modern art, French painting, Academic art and iconography. She is the author of the monographic study *Le Peintre du Roi. Aleksander Ubeleski* (2016), as well as articles published in, among others, "Barok", "Artibus et Historiae", "Rocznik Historii Sztuki",

“Source. Notes in the History of Art”, “Folia Historiae Artium”, “Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, “Early Modern French Studies”, “French History” and “Intersections” (Brill).

NOTA BIOGRAFICZNA

Barbara Hryszko doktorat z historii sztuki uzyskała w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią sztuki nowożytnej, malarstwem francuskim, sztuką akademicką oraz ikonografią. Autorka monografii *Le Peintre du Roi. Aleksander Ubeleski* (2016), a także artykułów publikowanych m.in. w „Baroku”, „Artibus et Historiae”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Source. Notes in the History of Art”, „Folia Historiae Artium”, „Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, „Early Modern French Studies”, „French History” i „Intersections” (Brill).