

KATARZYNA PONIŃSKA
WNHiS UKSW, Warszawa

ZNACZENIE ANTWERPSKIEJ KOMPOZYCJI RUBENSA DLA PRZEDSTAWIEŃ OFIAROWANIA JEZUSA NA TERENACH RZECZYPOSPOLITEJ

Ofiarowanie Jezusa w świątyni, zgodnie z przepisami prawa mojżeszowego i według relacji *Ewangelii* św. Łukasza, nastąpiło czterdzieści dni po Jego narodzeniu. Rytuał ten był związany z prezentacją Bogu pierworodnego syna, którego należało wykupić (stąd składana ofiara) oraz oczyszczeniem jego matki, niemającej do tego czasu wstępu do świątyni¹.

Przedstawienia omawianego wydarzenia, w sztuce od XVI do XVIII w., na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej, cieszyły się dużą popularnością. Motyw ten występował samodzielnie lub pojawiał się pośród innych dotyczących dziejów życia Zbawiciela albo Jego Matki. Najczęściej były to cykle różańcowe, gdzie scena ta stanowiła czwartą z Tajemnic Radosnych². Mogła też, choć o wiele rzadziej, występować w wyobrażeniach Siedmiu Boleści Matki Bożej³ lub Ośmiu Błogosławieństw⁴. Przykłady takiego zastosowania można jednak znaleźć raczej tylko na zagranicznych przedstawieniach graficznych⁵.

¹ Poświęcenie Bogu każdego pierworodnego płci męskiej zostało ustanowione na pamiątkę wyjścia Izraelitów z Egiptu (Wj 11-13). Za wykupienie pierworodnego syna płacono pięć sykli, zaś wysokość składanej ofiary za oczyszczenie jego matki była uzależniona od zamożności rodziców. Bogatsi przynosili rocznego baranka, zaś biedni parę gołębi, albo synogarlic. Por. Kpł 5, 6-8; 12, 2-8; Lb 18, 15-16.

² Należy wspomnieć, że istnieją przykłady, gdzie Ofiarowanie Jezusa zastępowano Jego Obrzezaniem. Taką zamianę można spotkać w kościołach w Lublinie, Krzemienicy, czy Lubawie. Zob. K. Ponińska, *Scena „Obrzezania Jezusa” w cyklach różańcowych*, w: *Initium Sapientiae Humilitas – studia dedykowane prof. Jakubowi Pokorze*, red. A. Skrodzka, M. Olszewska [w druku].

³ Było to oczywiście nawiązanie do fragmentu przepowiedni skierowanej do Maryi przez Symeona: *y duszę twą własną przeniknie miecz, aby myśli z wiela serc były obławione* (Łk 2, 35). Cytat za: *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług tekstu łacińskiego Wulgaty, i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J., przełożonym na język polski*, t. 4, Wilno 1864, s. 177. Ślady nabożeństwa do Matki Boskiej Bolesnej można spotkać już w chrześcijańskiej starożytności. Po ustaleniu liczby siedmiu boleści Maryi, funkcjonowały dwa zestawienia ich przyczyn. Jedno z nich ograniczało się tylko do etapów Męki Pańskiej, zaś w drugim pojawiały się trzy z okresu dzieciństwa Jezusa. Były to wówczas: 1. Proroctwo Symeona zastępowane niekiedy przez obrzezanie Jezusa, 2. Rzeź niewiniątek i ucieczka do Egiptu, 3. Zagubienie Jezusa w Jerozolimie, 4. Pojmanie i sąd nad Jezusem, 5. Ukrzyżowanie i śmierć, 6. Zdjęcie z krzyża, 7. Złożenie do grobu. M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, w: *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, *Nowy Testament*, t. 1, Kraków 2000, s. 20-22. H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 4, Kraków 2000, szp. 125, 131. S. Napiórkowski, *Maryja*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin 2008, szp. 16.

⁴ Sceną Ofiarowania obrazowano niekiedy czwarte błogosławieństwo, które w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka brzmi: *Błogosławieni którzy łakną y pragną sprawiedliwości: abowiem oni będą nasyceni* (Mt 5, 6). *Biblia łacińsko-polska...*, op. cit., t. 4, s. 20. Prezentacja Jezusa w świątyni była umieszczana w takim kontekście, ponieważ sprawiedliwi i bogobojny Symeon, jak go określił Ewangelista Łukasz (Łk 2, 25), gdy wziął w swoje ręce Zbawiciela, jego głód i pragnienie zostały zaspokojone. Za informację o takim występowaniu tego przedstawienia i wskazanie konkretnych przykładów dziękuję mgr Kamili Cšernak, uczestniczącej w seminarium doktorskim prowadzonym przez prof. UKSW dr hab. Christine Moisan-Jabłoński.

⁵ Ryciny ukazujące Ofiarowanie Jezusa pośród Siedmiu Boleści Maryi to np. holenderska kolorowana grafika

Rodzime ilustracje Ofiarowania Jezusa w czasach nowożytnych, zazwyczaj opierały się na wzorach obcych. Była to powszechna praktyka, ułatwiająca pracę często mniej wprawnym, prowincjonalnym artystom, ale również znani mistrzowie nie rzadko szukali inspiracji kompozycyjnych u swoich wielkich poprzedników. Największą popularność na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów zdobyła scena Prezentacji Jezusa w świątyni stworzona przez Piotra Pawła Rubensa⁶, która została namalowana na prawym skrzydle (il. 1) tryptyku Zdjęcia z krzyża, powstałego w latach 1611-1614, do katedry Najświętszej Maryi Panny w Antwerpii. Na przeciwległym skrzydle artysta ukazał scenę Nawiedzenia św. Elżbiety przez Maryję⁷.

Ofiarowanie Jezusa rozgrywa się w monumentalnym wnętrzu, co podkreślają kolumny i łuki z kasetonami wspierające się na pilastrach w tle. Stojący na najwyższym stopniu Symeon, trzyma na rękach Jezusa. Ma na sobie ozdobny strój nawiązujący wyglądem do szat liturgicznych używanych w Kościele katolickim. Jego wzrok skierowany jest w górę. Stojąca niżej Maryja patrzy na jego natchnioną twarz, wyciągając obie dłonie w stronę Dzieciątka, które podała starcowi. W postaci przykłękającego najniżej mężczyzny, który trzyma w dłoniach ofiarne ptaki, można domyślić się św. Józefa. Jest on zwrócony niemalże całkowicie plecami do widza. Rozgrywającej się scenie, na drugim planie w cieniu, przygląda się ze złożonymi jak do modlitwy dłońmi, uśmiechnięta staruszka, rozpoznawana jako prorokini Anna. Postacią stojącą bezpośrednio za plecami Symeona jest Nicolaas Rockox – ówczesny burmistrz Antwerpii – mistrz cechu arkebuzerów, do których kaplicy powstał tryptyk, a zarazem przyjaciel Rubensa zawdzięczającego mu to oraz inne zlecenia artystyczne⁸.

Najwcześniejszy znany przykład nawiązania do opisanej kompozycji Rubensa można odnaleźć w kościele parafialnym p.w. św. Stanisława biskupa w Kobylinie. Umieszczono go

wykonana w latach 1500-1525, przechowywana w British Museum w Londynie (nr inw. 1868,1114.53) lub dwie wersje niemieckiego drzeworytu wykonanego według kompozycji Sebaldy Behama w latach 1520-1550 z tych samych zbiorów (nr inw. 1909,0612.26 lub 1925,0406.119). Natomiast w cyklu Ośmiu Błogosławieństw, Ofiarowanie Jezusa znalazło się np. w serii grafik wydanych w Paryżu przez Pierre'a Firensa datowanych na lata ok. 1595-1638, będącej również w posiadaniu British Museum (nr inw. 1948,0410.4.155) oraz na rycinie wykonanej w latach 1564-1568 przez Harmena Jansz Mullera według Maartena van Heemskercka znajdującej się w zbiorach Rijksmuseum w Amsterdamie (nr inw. RP-P-1982-15).

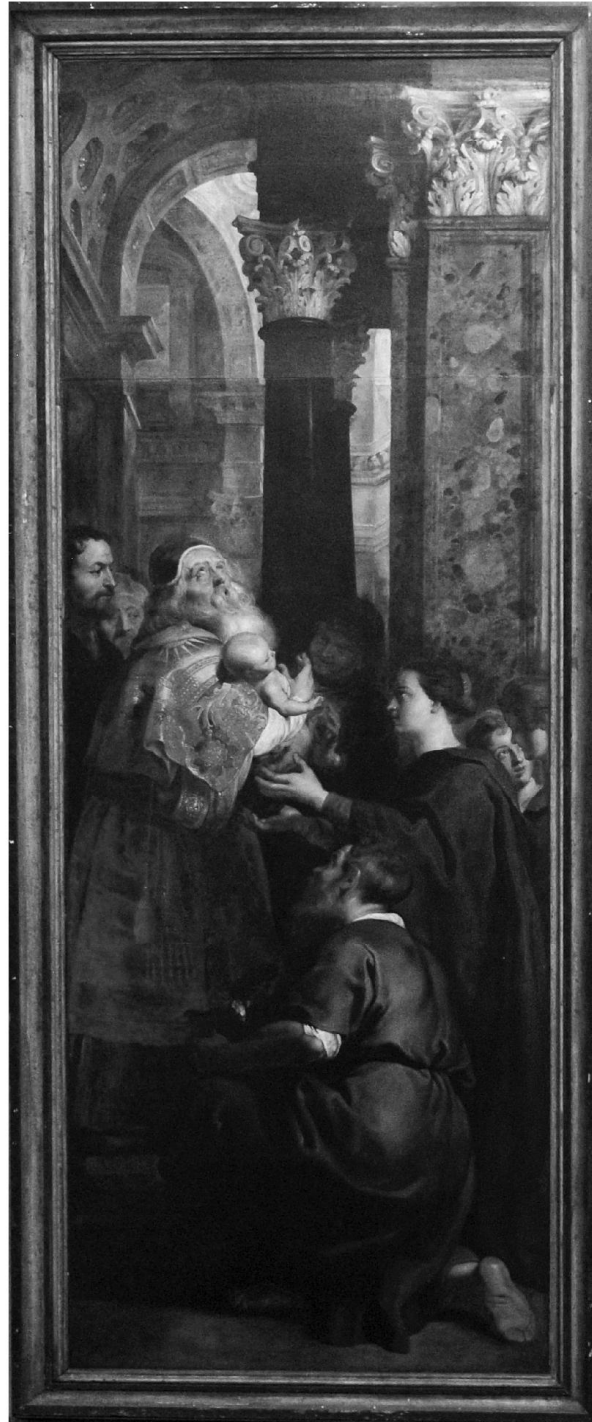
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (dostęp 12.12.2014).

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search> (dostęp 12.12.2014).

⁶ Na temat życia i twórczości flamandzkiego mistrza, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki baroku, który urodził się 28 VI 1577 w Siegen (Westfalia) a zmarł 30 V 1640 w Antwerpii, na przestrzeni wieków powstała bardzo bogata literatura. Spośród najnowszych opracowań opisujących m.in. omawiane dzieło warto wymienić: W. Sauerländer, *Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer*, München 2011, s. 51-68.

⁷ Tryptyk został namalowany farbami olejnymi na deskach (pole centralne: 421 x 311 cm; skrzydła boczne: 421 x 153 cm) na zamówienie arkebuzerów do ich kaplicy. Nie zachował się kontrakt podpisany z malarzem, ale istniejące rachunki gildii pozwalają na dobrą orientację w przypadku tego zlecenia. Porozumienie w sprawie wykonania ołtarza osiągnięto w dniu 7 IX 1611, podczas spotkania, w którym uczestniczył m.in. Rubens oraz przełożony cechu – Nicolaas Rockox. Wiadomo, że 12 IX 1612 została w katedrze zamontowana centralna część ołtarza, zaś skrzydła boczne dodano 6 III 1614. Tryptyk stanął w drugiej wnęce południowego ramienia transeptu. Jego architektoniczna oprawa nie zachowała się, ponieważ w roku 1794 został zabrany przez francuskie wojsko do Musée Central des Arts w Paryżu, skąd do antwerpskiej katedry powrócił 31 V 1816. Ołtarz po zamknięciu ukazuje św. Krzysztofa, który był patronem wspomnianej formacji wojskowej, najprawdopodobniej z tej przyczyny, że jako jeden z Czternastu Wspomożycieli, miał chronić od nagłej śmierci, mogącej zagrażać każdemu parającemu się żołnierskim rzemiosłem. P. Huvenne, *II. Altarpiece of the Arquebusiers*, w: *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum reunited in the Cathedral*, Antwerp 2009, s. 161-169. Por. H. Fros, F. Sowa, op. cit., t. 3, Kraków 1998, szp. 540-543 oraz ibidem, t. 1, Kraków 1997, szp. 579-580.

⁸ P. Huvenne, op. cit., s. 161, 165.



il. 1

w ołtarzu bocznym p.w. Matki Bożej Różańcowej, datowanym około połowy XVII w.⁹ Centralny wizerunek Matki Bożej adorowanej przez świętych Dominika i Katarzynę Sieneńską, otaczają kartusze z przedstawieniami Tajemnic Różańcowych¹⁰. Pośród nich znalazła się scena Ofiarowania Jezusa w świątyni. Została ona ukazana na jednolitym jasnym tle i zredukowana do postaci Symeona trzymającego Jezusa, Maryi z wyciągniętymi rękoma, przyklękającego u Jej stóp św. Józefa oraz profilu sylwetki za plecami Matki Bożej, która stoi w większej odległości od starca niż na wzorze. Strój Symeona ogólnie nawiązuje do oryginału z Antwerpii.

Omawiana kompozycja Rubensa stała się również inspiracją do namalowania w drugiej połowie XVII wieku ilustracji Ofiarowania na jednym z zapleceków stali znajdujących się w dawnym zborze w Koźlinach¹¹. Tutaj Matka Boża jest jeszcze bardziej oddalona od Symeona w porównaniu do przedstawienia z Kobylina, a tym bardziej w zestawieniu do wąskiego skrzydła namalowanego przez flamandzkiego mistrza. Malarz oddzielił ich postacie dwoma sylwetkami oraz stołem pokrytym draperią. Święty Józef niezmiennie klęczy u stóp Maryi.

Antwerskim wzorem posłużył się również franciszkanin Adam Swach, malując w roku 1732 jedno z przedstawień Ofiarowania¹² na gurcie (il. 2) oddzielającym południowe kaplice¹³ w kościele p.w. Matki Bożej Bolesnej „Na Półku” w Jarosławiu¹⁴. W tym przypadku,

⁹ W czasach nowożytnych kościół podlegał archidiecezji gnieźnieńskiej i dekanatowi w Krotoszynie. S. Litak, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006, s. 222, 129/g4. Obecny kościół powstał w roku 1512 z fundacji Mikołaja z Kobylina, konsekrowano go w 1518. Dobudowa, przy nawie od północy, kaplicy Matki Bożej Różańcowej trwała do roku 1701. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: *KZSwP*), t. 5, *Woj. poznańskie*, red. T. Ruszczynska, A. Stawska, z. 11, *Powiat krotoszyński*, opr. Z. i J. Kęłbowski, Warszawa 1973, s. 10-11, fig. 78.

¹⁰ Są to owalne medaliony malowane farbami olejnymi na blasze (o wysokości ok. 40 cm). *Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa* (dalej: *NID*) (LEX 000 001 361), opr. Z. Kęłbowska, 1970.

¹¹ W latach 1454-1793 wieś była własnością miasta Gdańska. Jak podaje *KZSwP Seria Nowa* (dalej: *SN*), t. 5, *Woj. gdańskie*, red. B. Rol, I. Strzelecka, z. 1, *Pruszczyzna i okolice*, opr. B. Rol, I. Strzelecka, Warszawa 1986, s. 19-21, istniejący tu obecny kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Różańcowej od drugiej połowy XVI w. do roku 1945 był zбором ewangelickim. Znajdujący się w nim zespół stali i boazerii wokół ścian prezbiterium i nawy, z malowanymi na 61 deskach barokowymi scenami ze Starego i Nowego Testamentu, datowany jest na pierwszą i drugą połowę XVII w. Omawiane przedstawienie poddano konserwacji w Gdańsku ok. roku 2008. W tym wypadku deska ma wymiary: 75 x 43 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (GDZ 000 002 541), opr. L. Krzyżanowski, M. Zdzitowiecka, 1961.

¹² Można w tym kościele odnaleźć dwa przedstawienia tego wydarzenia namalowane przez wspomnianego artystę. Drugie, które nie nawiązuje do kompozycji Rubensa, należy do dekoracji (czwartej z kolei po stronie południowej) kaplicy św. Józefa i wiąże się z jego historią. Interesująca nas scena występuje na zachodniej stronie gurtu między filarami oddzielającymi nawę główną od owej kaplicy. Znalazły się tu następujące ilustracje z życia Opiekuna Świętej Rodziny: Zaślubiny, Sen św. Józefa, Szukanie noclegu w Betlejem, Ofiarowanie Jezusa, Ucieczka do Egiptu, Powrót z Nazaretu, Znalezienie Dwunastoletniego Jezusa w świątyni i Śmierć św. Józefa.

¹³ Znajduje się ono na południowej stronie gurtu między kaplicami Wniebowzięcia Matki Bożej, a św. Stanisława Kostki (drugą i trzecią z kolei od wschodu) i ma rozmiary ok. 150 x 80 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (PRX 560 860 764), opr. L. Turczak, 1997. Należy uznać je za scenę wchodzącą w skład cyklu związanego z życiem Matki Bożej namalowanego na gurtach i filarach wokół Jej kaplicy, do którego należą: Narodziny Najświętszej Maryi Panny, Ofiarowanie Jej do świątyni, Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie, Ofiarowanie Jezusa, Hołd Trzech Króli i Gody w Kanie Galilejskiej.

¹⁴ Świątynia należała do jezuitów, gdy z fundacji bpa przemyskiego Antoniego Aleksandra Fredry, Adam Swach pracował tu 9 maja – 3 sierpnia 1731 r. przy dekoracjach korytarza klasztorowego, a w następnym roku nad freskami w kościele. Niestety polichromia była wielokrotnie przemalowywana. T. Jank, *Życie i działalność braci Antoniego i Adama Swachów z poznańskiego konwentu franciszkanów*, w: *Franciszkanie konwentualni i klaryski w Wielkopolsce od XIII do XIX wieku. Katalog wystawy*, Gniezno 2006 s. 106. M. Witwińska, *Osiemnastowieczna polichromia*



il. 2

w odróżnieniu od wcześniej opisywanych, kompozycja jest lustrzanym odbiciem wzoru, ale dosyć wiernie go oddającym, włącznie z architektonicznymi elementami tła. Artysta skupił się na pięciu najważniejszych osobach, pomijając resztę postaci występujących u Rubensa. Ponadto zakonnik namalował dłuższe włosy św. Józefowi i dodał płaszcz opadający z jego ramienia oraz białe tkaniny, niewystępujące na obrazie. Jedna zwiesza się z rąk trzymającego Jezusa starca, a druga opada z tyłu głowy na plecy Maryi. Warto dodać, że osłonięte dłonie Symeona oznaczały jego szacunek dla Syna Bożego¹⁵.

Inna polichromia, której twórca sięgnął po wzór Rubensa (il. 3) powstała najprawdopodobniej w drugiej połowie XVIII wieku, w kopule kościoła bernardynów p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Rzeszowie¹⁶. W tym wypadku również ukazano pięć najważniejszych postaci, pomijając pozostałe. Flamandzka kompozycja została tu dość wiernie oddana, z uwzględnieniem elementów architektury w tle.

Biorąc pod uwagę ilość odwzoroowań, większą popularność zyskała rozbudowana kompozycja (il. 4) wykonana w roku 1638 przez Paula Pontiusa¹⁷



il. 3

w jarosławskim kościele „Na Półku” i jej twórcy, w: *Wizerunki maryjne*, z. 1, Archidiecezja przemyska, diecezja rzeszowska. *Materiały z VI Seminarium Oddziału Rzeszowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sacrum et decorum” w Jarosławiu w dniach 16 i 17 listopada 1990 r.*, red. I. Sapetowa, Rzeszów 1992, s. 43-59. Historię sanktuarium przejętego od roku 1722 przez dominikanów, którzy pozostają tu do dziś, podaje o. Albin Sroka określając je mianem „Na Polu”. A. Sroka, *Świątynie Jarosławia*, Jarosław 2005, s. 47-65.

¹⁵ L. Réau, *L'icongraphie de l'art chrétien*, t. 2 (2), Paris 1957, s. 263.

¹⁶ Budowę kościoła i klasztoru rozpoczęto w roku 1610, a ukończono w 1629, zaś 23 III 1629 zostały one przekazane nowo powstałej prowincji ruskiej zakonu bernardynów. A. Karczmarski, *Kościół i klasztor oo. Bernardynów. Dzieje kultu cudownego wizerunku Matki Bożej Rzeszowskiej*, w: *Kościół, klasztor i parafie dawnego Rzeszowa. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej dla uczczenia Wielkiego Jubileuszu Chrześcijaństwa 15-16 XI 2000 r.*, red. M. Jarosińska, Rzeszów 2001, s. 99-100. S. Litak, op. cit., s. 409, 138/h8. Kopuła została podzielona na osiem pól, na których znalazły się następujące po sobie przedstawienia: Narodziny Maryi, Ofiarowanie Maryi do świątyni, Zaślubiny, Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie (Pokłon pasterzy), Hołd Trzech Króli, Ofiarowanie Jezusa w świątyni. Jacek Kawałek zamiast Zaślubin wymienia Świętą Rodzinę, choć w innym miejscu (po scenie Ofiarowania Jezusa), zaznaczając w przypisie problem z określeniem tematyki ze względu na mocne zabrudzenie i niedoświetlenie ścian kopuły. Autor ten pisze również o zmianach w opinii dotyczącej datacji polichromii, którą początkowo określano nawet na XIX, czy XX w. Jednak ostatnio ma przeważać pogląd o jednolitym zespole malowideł wykonanych ok. 1776 r. On sam stawia hipotezę o powstaniu ich między połową XVIII w., a uroczystą koronacją Matki Boskiej Rzeszowskiej w roku 1763 z zastrzeżeniem, że malowidła ściany zachodniej nawy mogły istnieć już przed rokiem 1750, gdyż posiadają inne cechy artystyczne. J. Kawałek, *Malarstwo*, w: *Dzieje Rzeszowa*, t. 1, *Rzeszów od najdawniejszych czasów do I rozbioru*, red. F. Kiryk, Rzeszów 1994, s.458-463. Jednak nawet pobieżny ogląd pozwala przypuszczać, że malowidła w kopule mogły ulec przemalowaniu jeśli nie zmieniającym ich kompozycję, to na pewno stylistykę.

¹⁷ Antwerpski malarz i rytownik (ur. 1603 – zm. 1658). Okres jego ścisłej współpracy z Rubensem (w czasie, której wykonał 42 ryciny według kompozycji mistrza) przypada na lata 1624-1631/1632. Był jednym z najzdolniejszych grafików związanych ze szkołą Rubensa, specjalizującym się w portretach (jako jedyny rytował jego autoportrety). *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, opr. E. Budzińska, Warszawa 1975, „Prace Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie”, t. 10, s. 10, 42. Por. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 128-129.



il. 4

w formie graficznej¹⁸ na podstawie rysunku *en grisaille* Rubensa¹⁹. Przedstawienie to zostało odwrócone stronami w stosunku do malowidła, poszerzone o postać starca stojącego za Symeonem obok młodzieńca trzymającego zapaloną wiązkę wysokich świec oplecionych roślinnym pędem, zaś za plecami Maryi da się dostrzec matkę z dzieckiem na rękach oraz zacięziony profil drugiej postaci. Ponadto w większym zakresie widać tu elementy architektoniczne tła. Święty Józef przykłęka na niskich stopniach schodów, zaś dzięki poszerzeniu kompozycji, postacie zyskały więcej przestrzeni, przez co zwiększyła się też odległość między Symeonem a Matką Bożą. Ponadto pojawia się tu płaszcz na ramieniu Opiekuna Świętej Rodziny oraz chusta z tyłu głowy Maryi – elementy widoczne już chociażby u Swacha w Jarosławiu, czy na polichromii z Rzeszowa. Oczywiście nie można wykluczyć, że wcześniej opisane przedstawienia opierały się na poszerzonej wersji, która jednak została zredukowana przez malarzy, ale dalej opisywane, na pewno były wzorowane na rozbudowanej o postacie niewystępujące na skrzydle tryptyku, ponieważ zawierają dodatkowe elementy.

Najwcześniej datowanym przykładem rozszerzonej formy kompozycji Rubensa jest obraz z XVII wieku, pochodzący z katedry p.w. świętych Stanisława i Zygmunta w Wilnie, a obecnie znajdujący się tamtejszym Litewskim Muzeum Sztuki²⁰. Malowidło jest lustrzanym odbiciem miedziorytu Pontiusa. Jednak musiało powstać ze znajomością obrazu z Antwerpii. Przemawia za tym niemal idealne odwzorowanie szat Symeona (włącznie z wzorem tkaniny na jego ramieniu), za którym pojawia się twarz będąca pochodną wizerunku Rockoxa – nie występująca na rycinie. O znajomości wzoru graficznego lub rysunku *en grisaille*

¹⁸ Jest to miedzioryt zawierający u dołu podpis z lewej strony: „P. Rubens invent/ P. Pontius sculpsit A. 1638”, po prawej przywilej: *Cum Privilegiis Regis Christianissimi/ Principum Belgarum et ordini Batavia*, zaś w środku łaciński cytat z Ewangelii św. Łukasza: *Nunc dimitte seruum tuum Domine secundum verbum tuum in pace./ quia viderunt oculi mei salutare tuum. Lucae. Cap. II. Egzemplarz pochodzący ze zbiorów Stanisława Augusta (T. 64, nr 9) posiada Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (dalej: BUW). Jest to odbitka obcięta (62,6 x 48,5 cm) w stanie pierwszym bez adresu wydawcy. Autorka opracowania błędnie podała, że kompozycja pochodzi z tryptyku ze sceną Podniesienia Krzyża. Trzy odbitki znajdują się również w British Museum w Londynie: o wymiarach: 63,3 x 48,6 cm, zakupiona w 1841 (nr inw. 1841,0809.17); o wymiarach: 63,5 x 48,5 cm, zakupiona w 1891 (nr inw. 1891,0414.574); o wymiarach: 63 x 48,5 cm opublikowana przez Cornelisa van Merlen (żył w latach 1654-1723 i taką datację publikacji się przyjmuje; prawdopodobnie jego nazwisko zostało napisane w prawym dolnym rogu ryciny) zakupiona w r. 1769 (nr inw. R,3.43). Rycinę Pontiusa skopiował francuski rytownik i wydawca François Ragot, urodzony w roku 1638 w Paryżu, gdzie zmarł w roku 1670, zajmujący się powielaniem dzieł najwybitniejszych grafików ze szkoły Rubensa. Posiada ją m.in. Gabinet Rycin BUW. Jest to obcięty miedzioryt (65,3 x 49 cm) pochodzący ze zbiorów S. K. Potockiego (T. 1150) z podpisem: *Petrus Paulus Rubenius Pinxit. Franc. Ragot fecit et excudit. Nunc dimitte seruum Tuum Domine... salutare Tuum. Lucae cap. 2. Szkoła graficzna Rubensa...*, op. cit., s. 42, poz. 75, s. 45, poz. 85.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (dostęp 12.12.2014).*

¹⁹ Szkic znajduje się obecnie w kolekcji Condé w Biarge. *Szkoła graficzna Rubensa...*, op. cit., s. 42.

²⁰ Został namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach: 122 x 75,5 cm. W Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie znajduje się od roku 1953 (sygn. LDM 12638). W 2002 poddano go konserwacji i od grudnia tego roku jest eksponowany. Jak podaje Dalia Tarandaitė wykonał go nieznaną warsztat flamandzki. Autorka noty katalogowej, dostrzegła w nim dwa różne sposoby malowania, choć pochodzące z tego samego czasu: w centrum kompozycji bardziej żywe i śmiało pociągnięcia pędzla, zaś w partiach skrajnych dość schematyczne. *Lietuvos sakralinė dailė. XI–XX a. pradžia, Tapyba, skulptūra, grafika XIV–XX a. pradžia*, red. R. Budrys, Vilnius 2003, t. 1, s. 92, nr kat. I. 40. Za podarowanie niniejszej publikacji, chciałam podziękować prof. dr hab. Waldemarowi Deludze, który zasugerował, że wileński obraz może być kopią malowidła samego Rubensa lub dzieła wykonanego przez jego uczniów. Za taką hipotezę może rzeczywiście przemawiać duże podobieństwo malowidła do antwerpskiego oryginału (pośród innych elementów: obecność Rockoxa, którego brak na rycinie) oraz odwrócenie stronami w stosunku do omawianej grafiki, choć w obu przypadkach występuje postać starca i młodzieńca z zapalonymi świecami. J. Kłós, *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1937, s. 110-129 nie wymienia takiego przedstawienia w wileńskiej katedrze.

Rubensa, świadczy dodanie chłopca trzymającego zapaloną świecę obok starca z zakrytą głową. Tutaj Maryja stoi bliżej Symeona niż na grafice i nie ma przysłoniętych włosów, zaś św. Józef, jak na obrazie, pozbawiony jest płaszcza.

Również na rozbudowanym wzorze Rubensa opierał się twórca obrazu datowanego na drugą ćwierć XVII wieku, do retabulum ołtarza głównego²¹ w kościele parafialnym p.w. świętych Piotra i Pawła w Kamieniu Krajeńskim²². W tym przykładzie należy raczej stwierdzić posługiwanie się wyłącznie ryciną Pontiusa, bądź jego naśladowców. Wskazuje na to niemal dokładne jej odwzorowanie (bez zamiany stron), z uwzględnieniem takich elementów jak płaszcz na ramieniu św. Józefa czy welon z tyłu głowy Maryi.

Podobnie jest w przypadku obrazu wykonanego najprawdopodobniej około połowy XVII w., pochodzącego z kościoła w Słupach²³ a obecnie przechowywanego w Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej²⁴. Na tym przedstawieniu, poza elementami z ryciny wskazanymi powyżej, za plecami Matki Bożej pojawia się kobieta z dzieckiem na ręku, którą można zobaczyć w wersji graficznej kompozycji flamandzkiego mistrza. Natomiast dostrzegalne są różnice w aranżacji architektonicznego tła, gdzie ponadto pojawia się zasłona z ciemnej tkaniny rozpostarta w prześwicie arkady, na której tle stoi Symeon.

Na rok 1712 datowany jest przykład (il. 5) odwzorowania flamandzkiej ryciny znajdujący się w dość zaskakującym miejscu, bo pośród cyklu prazdników w ikonostasie, w unickiej wówczas, świątyni p.w. Opieki Matki Bożej w Owczarach. Miał je wykonać Jan Medycki, który malował zarówno dla cerkwi, jak i kościołów, stąd wyraźny wpływ barokowej sztuki zachodniej i posłużenie się właśnie takim wzorem²⁵. Korzystanie przez malarza z miedziorytu jest tu ewidentne, na co wskazują niemal wszystkie szczegóły przedstawienia. Co prawda

²¹ Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 200 x 170 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (BYX 000 000 675), 1 kartę: opr. T. Żurkowska, 1965; 2 kartę: opr. P. Winter, 1986. Barokowy ołtarz główny datowany jest na pierwszą połowę XVIII w. Obraz został uznany za kopię lub trawestację obrazu szkoły obcej. *KZSwP*, t. 11, *Woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 13, *Powiat sępoleński*, opr. T. Chrzanowski, T. Żurkowska, Warszawa 1970, s. 4-5, fig. 75. W *KZSwP* oraz przy zdjęciu wykonanym w roku 1964 przez Tadeusza Chrzanowskiego, znajdującym się w zbiorach Fototeki Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dalej: IS PAN) (K 32 nr neg. 101676) zamieszczono adnotację, że góra obrazu została przemalowana.

²² Obecna świątynię wybudowano po roku 1581 staraniem arcybiskupa Stanisława Karnkowskiego, zaś gruntownej przebudowy i powiększenia dokonano w latach 1720-1722 z fundacji arcybiskupa Stanisława Szembeka. Był to kościół podlegający w czasach nowożytnych archidiecezji gnieźnieńskiej i dekanatowi w Więcborku. S. Litak, op. cit., s. 227, 120/e4. W roku 1651 arcybiskup Maciej Łubieński utworzył tu kolegiatę. *KZSwP*, t. 11, z. 13, op. cit., s. 4.

²³ Świątynia w Słupach p.w. świętych Wita, Modesta i Krescencji, należała do archidiecezji gnieźnieńskiej i dekanatu w Łeknie. S. Litak, op. cit., s. 219, 129/f4.

²⁴ Jest to malowidło olejne na płótnie o wymiarach: 125 x 107 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (POX 000 001 918), opr. B. Dembińska, 1975.

²⁵ Drewnianą budowlę wzniesiono w roku 1653 na miejscu poprzedniej. Znajdujący się w niej ikonostas pochodzi z XVIII w. Autorem większości umieszczonych w nim przedstawień jest Jan Medycki, który miał je namalować być może wraz z ojcem w r. 1712. Natomiast kilka stworzył anonimowy malarz wiejski. G. i Z. Malinowscy, E. i P. Marciniśzyn, *Ikony i cerkwie. Tajemnice temkowskich świątyń*, Warszawa 2009, s. 125. R. Biskupski, M. Kornecki, *Medycki Ioan*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, *Le-M, Uzupełnienia i sprostowania do tomów 1-4*, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 464-465. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (NSX 268 003 112), opr. M. Kumorowicz, 1988 datuje zabytek na przełom XVIII i XIX w. Poza tym podaje, że każdy z prazdników został namalowany farbami temperowymi na desce o wymiarach 45 x 40 cm. Począwszy od lewej strony ukazują one 12 następujących scen: Przyjęcie Maryi do świątyni, Boże Narodzenie, Chrzest Chrystusa, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, Zwiastowanie, Wjazd do Jerozolimy, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Przemienienie na Górze Tabor, Zaśnięcie i Narodzenie Maryi.



il. 5

zostały pominięte postacie za Maryją i zabrakło starca obok chłopca trzymającego zapalone świece, ale poza tym inne elementy są w dużym stopniu zgodne z oryginałem.

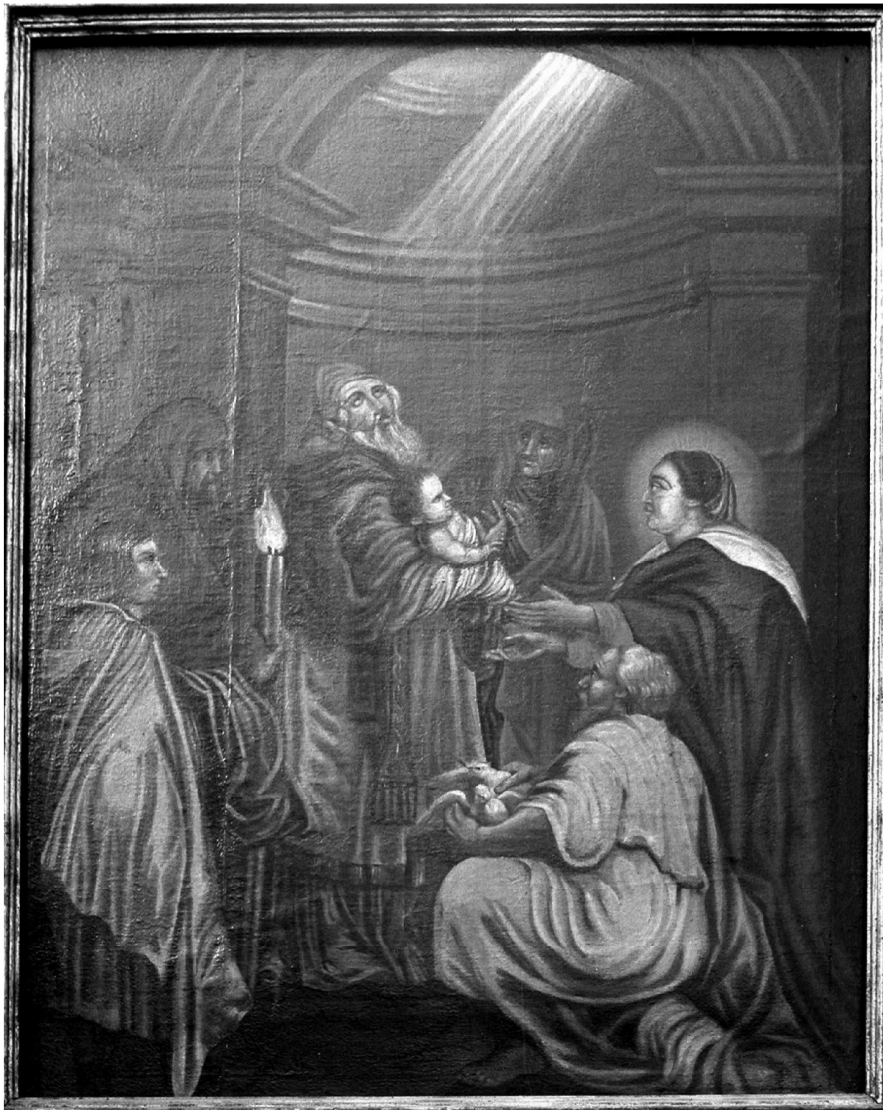
Inne naśladownictwo omawianej grafiki występuje na obrazie, którego czas powstania jest określany na XVIII w.²⁶, znajdującym się w nawie kościoła parafialnego p.w. św. Jana Chrzciciela w Baranowie²⁷. Tu również występują wszystkie elementy charakterystyczne dla miedziorytu Pontiusa. Pojawia się zatem młodzieniec z zapalonymi świecami stojący obok starca z zakrytą głową, kobieta z dzieckiem za Maryją, która ma welon z tyłu głowy, a św. Józef płaszcz na lewym ramieniu.

Kolejny obraz (il. 6) nawiązujący do omawianej ryciny, również datowany na XVIII stulecie²⁸, można zobaczyć w kościele reformatów p.w. Zwiastowania Najświętszej Maryi

²⁶ Malowany olejno na płótnie (dublowanym?) o wymiarach: 225 x 140 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (LUX 000 000 072), opr. C. Kocot, 1974.

²⁷ Była to wówczas diecezja krakowska i dekanat Parczew. S. Litak, op. cit., s. 256, 131/g9.

²⁸ Namalowano go farbami olejnymi na płótnie o wymiarach: 138 x 117 cm, które zostało później zdublowane. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (LUX 000 001 457), opr. C. Kocot, 1975.



il. 6

Pannie i św. Piotra z Alkantary w Kazimierzu Dolnym²⁹. Wisi on na ścianie nawy północnej. W tym przypadku mamy do czynienia z lustrzanym odbiciem grafiki. Jest słabiej malowany od baranowskiego, co łatwo zauważyć w mało subtelnym modelunku szat. Podobnie jak w poprzednim, występują tu elementy z miedziorytu, choć malarz pominął postacie stojące za Matką Bożą, uprościł elementy architektoniczne tła i mocno zaznaczył padający z góry snop światła, który u Pontiusa jest ledwo widoczny.

²⁹ Konwent podlegał prowincji małopolskiej. S. Litak, op. cit., s. 418, 131/g8.

Poza granicami ówczesnej Rzeczypospolitej, bo na Śląsku, można spotkać malowidło z drugiej połowy XVIII w.³⁰, wzorowane na miedziorycie Pontiusa, umieszczone w retabulum ołtarza głównego w kościele parafialnym p.w. Najświętszej Maryi Panny, świętych Jana Chrzciciela i Michała Archanioła w Koźuchowie³¹. Tak jak kazimierskie, jest odwrócone stronami w stosunku do grafiki, ale spotykamy na nim również wszystkie charakterystyczne dla niej elementy, z niemal identycznie odtworzonym architektonicznym tłem.

W dwóch następnych przykładach nie ma tak dużej zależności, ale pewne fragmenty mogą nasuwać skojarzenia z omawianą kompozycją. Jednym z nich jest płaskorzeźba należąca do cyklu medalionów różańcowych, zdobiących drewnianą, polichromowaną i złożoną ramę feretronu z wizerunkiem Matki Bożej Krasnobrodzkiej, datowanego na drugą połowę XVIII w.³², w kościele parafialnym p.w. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny w Krasnobrodzie³³. Wpływ ryciny nie jest tu tak wyraźny jak w poprzednich przypadkach, ale można zauważyć pewne nawiązania, ponieważ św. Józef też klęczy u stóp Maryi, która wyciąga tylko jedną rękę, zaś drugą przykładą do piersi. Chłopiec ze świecą w dłoni stoi frontalnie zwrócony do widza, a prorokinię Annę zastąpił brodaty mężczyzna. Ogólny układ postaci został więc zachowany, mimo wprowadzenia drobnych zmian. Dodatkową trudność mogła sprawiać twórcy technika, ponieważ figury są rzeźbione dość topornie, czego w tym wypadku nie niweluje kolorystyka polichromii.

Jeszcze bardziej odległe analogie można zaobserwować w kompozycji Ofiarowania umieszczonej na zaplecku stalli z kościoła benedyktynek w Żarnowcu³⁴. Powstały one za ksieni Jadwigi Kalksteinówny w roku 1754, wykonane zapewne przez warsztat gdański i miejscowy. Ławy obiegają chór zakonny od północy, zachodu oraz południa i zawierają na zapleckach dwadzieścia cztery sceny z życia Maryi i Jezusa³⁵. Postacią najbardziej

³⁰ *Karta Inwentaryzacyjna NID* (ZGX 000 001 673), opr. S. Kowalski, 1962.

³¹ Niemiecka nazwa Koźuchowa, który był siedzibą archidiecezji, to Freystadt. W owym czasie była to diecezja wrocławska, archidiecezja Głogów Wielki – Glogau. S. Litak, op. cit., s. 360, 128/g2.

³² Feretron ma wymiary: 165 x 130 cm. Od strony z obrazem Matki Bożej Krasnobrodzkiej umieszczono w ramie wszystkie Tajemnice Radosne i trzy Bolesne, z drugiej strony w polu głównym jest przedstawienie św. Dominika, a w ramie otaczają go pozostałe Tajemnice Bolesne i wszystkie Chwalebne. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (ZAX 201 000 395), opr. A. Cwikła, 1988. Fototeka IS PAN: K 237 nr neg. L/14071.

³³ Była to wówczas parafia prowadzona przez dominikanów prowincji polskiej w diecezji chełmskiej, dekanacie zamojskim. S. Litak, op. cit., s. 333, 405, 139/h10.

³⁴ W czasach powstania stali było to zgromadzenie podległe kongregacji orientacji chełmińskiej. S. Litak, op. cit., s. 318 i 422, 120/d5. H. Domańska, *Żarnowiec*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 38-41; *KZSwP SN*, t. 5, *Woj. gdańskie*, red. B. Rol, I. Strzelecka, z. 2, *Puck, Żarnowiec i okolice*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, B. Rol, I. Strzelecka, Warszawa 1989, s. 70.

³⁵ Domańska pisze, że: *Także z połowy XVIII wieku pochodzą: feretron bractwa św. Anny oraz stalle stojące na chórze zakonnicy, zdobione baldachimami i malowanymi scenami z życia Chrystusa i NP. Marii. Do przedniej obudowy stali przymocowane są dodatkowe siedziska. Po stronie zachodniej, przy miejscach przeznaczonych dla ksieni i przeoryszy, zamiast siedzisk widnieją obrazy przedstawiające św. Urszulę i Chrystusa przemawiającego z krzyża do św. Jadwigi. Nadto na drzwiczkach prowadzących do stali ksieni znajduje się obraz św. Benedykta i Scholastyki. Wszystkie malowidła stali wykonali malarze pomorscy.* Domańska, op. cit., s. 38-43, 60. Przedstawienia z zaplecek w kolejności chronologicznej biorą początek po północnej stronie ściany zachodniej, na której są to dwie sceny: Niepokalana i Zwiastowanie. Następnie na ścianie północnej w kierunku wschodnim umieszczono kolejno: Pokłon Pasterzy, Obrzezanie, Hołd Trzech Króli, Ofiarowanie, Ucieczkę do Egiptu, Chrystus w Jordanie, Przemienienie, Ostatnią Wieczerzę, Modlitwę w Ogrójcu oraz Pojmanie. Dalszy ciąg wydarzeń znalazł kontynuację po stronie południowej w kierunku zachodnim. Są to: Biczowanie, Cierniem Koronowanie, Ecce Homo, Weronika, Przybicie do krzyża, Ukrzyżowanie, Złożenie do grobu, MB Bolesna, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie oraz dwa ostatnie, które umieszczono po południowej stronie ściany zachodniej to: Zesłanie Ducha

przypominającą wzorcową u Pontiusa jest św. Józef, który przykłęknąwszy, trzyma ptaki nie bezpośrednio w dłoniach, ale w otwartym koszyku. Maryja podobnie jak na rycinie wyciąga wyprostowane ręce w kierunku Dzieciątka, ale została namalowana po przeciwnej stronie małżonka w postawie klęczącej. Symeon, który jako bogobojny mąż otrzymał na malowidle aureolę, nie wznosi natchnionego wzroku w górę, tylko przytula twarz do Dzieciątka, które siedzi podtrzymywane na jego ramionach, zwrócone twarzą do widza. Zamiast jednego młodzieńca ze świecą, pojawia się dwóch (po jednym z każdej strony starca) i mają na sobie długie alby. Malarz nie wdawał się w odtwarzanie skomplikowanych elementów architektury. W tle ukazał zamknięte arkadą okno, zaś pod sklepieniem zwieszającą się ciemno-granatową draperię.

Na podstawie zaprezentowanych przykładów można stwierdzić, że przedstawienia Ofiarowania Jezusa w świątyni wzorowane na kompozycji Rubensa, która była spopularyzowana przez wersje graficzne, tworzą grupę co najmniej dziesięciu przedstawień na terenach samej Rzeczypospolitej. Wzór ten został wykorzystany do ilustracji omawianego wydarzenia, zarówno w celu stworzenia monumentalnego obrazu, takiego jak w Baranowie, jak i malowideł na zapleczkach stall jak w Koźlinach, czy polichromii ściany (Jarosław i Rzeszów). Analogie można również dostrzec w scenach z cykli różańcowych, które w niniejszym opracowaniu zostały potraktowane wybiórczo, a zatem może być takich odwzorowań więcej.

Widać zatem, że cel, jaki chciał osiągnąć Piotr Paweł Rubens, tworząc pracownię graficzną reprodukcją jego obrazy, aby zostały rozpropagowane w tej formie, w dużej mierze udało się zrealizować. Rytowane przedstawienia były na tyle popularne, że sam mistrz walczył z nielegalnym, czyli niepochodzącym z jego warsztatu, ich rozprzestrzenianiem i obrotem, co narażało go nie tylko na straty finansowe, ale z powodu często nieudolnego wykonania, na utratę reputacji artystycznej³⁶.

Nie należy się dziwić powszechnemu powielaniu znanych wzorów. Takie do nich podejście niejednokrotnie było pomocne mniej kreatywnym twórcom, ale zostało stwierdzone, że sam Rubens, tworząc omawiany tryptyk i nie tylko, korzystał, choć nie w sposób niewolniczy, z istniejących już dzieł³⁷.

Świętego i Koronacja MB. Fototeka IS PAN: Ż 6 nr neg. 163102 – zdjęcie ogólne z r. 1979; *KZSwP SN*, t. 5, z. 2, op. cit., s. 76, fig. 119. Jak wszystkie w tym cyklu, jest to obraz malowany farbami olejnymi na desce o wymiarach: 63x43 cm. *Karta Inwentaryzacyjna NID* (GDX 000 004 954), opr. K. Mellin, 1963. Ponieważ Obrzezanie zostało na karcie określone jako „Ofiarowanie Dzieciątka”, ta scena została podpisana jako: „Symeon wielbi Dzieciątka”.

³⁶ Rubens nie miał wykształcenia z zakresu warsztatu graficznego i najprawdopodobniej nie wykonał w swoim życiu samodzielnie żadnej matrycy, za to zatrudniał w sumie 97 grafików, którzy wykonali 780 rycin. Ścisłe z nimi współpracował, sporządzając rysunki przygotowawcze do grafik, a w późniejszych latach szkice *en grisaille*, jak to miało miejsce w przypadku omawianego miedziorytu Pontiusa. Tworzeniem swojego warsztatu zajął się po powrocie do Antwerpii z Włoch, w grudniu 1608 r. Cornelis Galle, wykonał ok. roku 1610, pierwszą rycinę na zamówienie Rubensa, ukazującą jego obraz przedstawiający Judytę i Holofernesa. Początkowe prace nie zadowolili Rubensa, dlatego angażował coraz to nowych współpracowników. Ten okres prób i poszukiwań skończył się w roku 1617, gdy zatrudnił Lucasa Vorstermana należącego obok jego ucznia Paula Pontiusa oraz braci Boetiusa i Schelte à Bolsverta, do grupy czterech najwybitniejszych przedstawicieli rubensowskiej szkoły graficznej. *Szkola graficzna Rubensa...*, op. cit., s. 5-12. M. Bóbr, op. cit., s. 125-135.

³⁷ Centralna kompozycja Zdjęcia z krzyża została zainspirowana przedstawieniem o tej samej tematyce autorstwa Daniela Ricciarellego da Volterra, który wykonał je w roku 1541 w technice fresku, do kościoła Świętej Trójcy na Wzgórzu w Rzymie. Inne dostrzeżone nawiązania dotyczą dzieł starożytnych i tak postać Chrystusa w tej scenie ma być oparta na centralnej rzeźbie ze słynnego posągu Laokoona, z której to grupy figura najstarszego syna mitologicznego kapłana dała wzór, choć w nieco zmienionym układzie pozycji Józefa z Arymatei. Głowa Chrystusa

Ukazując Prezentację Jezusa w świątyni, nowożytni twórcy w Polsce sięgali również po kompozycje innych artystów³⁸, należy jednak podkreślić, że spośród nich, rubensowska była najczęściej wykorzystywana. Jej popularność potwierdza szczególną rolę antwerpskiego mistrza dla sztuki epoki baroku.

SPIS ILUSTRACJI

1. Piotr Paweł Rubens, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, 1611-1614, Antwerpia, katedra p.w. Najświętszej Maryi Panny, skrzydło ołtarza bocznego (fot. Ireneusz Poniński).
2. Adam Swach, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, 1732, Jarosław, kościół p.w. MB Bolesnej, polichromia gurtu (fot. Katarzyna Ponińska).
3. Ofiarowanie Jezusa w świątyni, XVIII w., Rzeszów, kościół bernardynów, polichromia kopuły (fot. Katarzyna Ponińska).
4. Paul Pontius, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, 1638, Londyn, British Museum, miedzioryt według kompozycji Piotra Pawła Rubensa (fot. © Trustees of the British Museum).
5. Jan Medycki, Ofiarowanie Jezusa w świątyni, 1712, Owczary, kościół fil. p.w. Matki Bożej Różańcowej, obraz w ikonostacie (fot. Katarzyna Ponińska).
6. Ofiarowanie Jezusa w świątyni, XVIII w., Kazimierz Dolny, kościół reformatów, obraz olejny na płótnie (fot. Katarzyna Ponińska).

The significance in Poland of Rubens' composition in Antwerp Cathedral depicting the Presentation of Jesus in the Temple **Summary**

The scene depicting the Presentation of Jesus in the Temple was a rather popular image in Polish art in the 17th and 18th centuries due to the event being included among the Joyful Mysteries of the Rosary. It also appears as a stand alone scene, as well as in series illustrating events from the life of Jesus and the Virgin Mary. These representations could take the form of polychrome murals in churches, paintings ornamenting the choir, as well as other series of works of art.

Artists often based their work on ready-made models. In the case of the scene depicting the Presentation of Jesus in the Temple, the most popular composition used as a model by Polish artists was undoubtedly the one executed in the first quarter of the 17th century by Peter Paul Rubens. He painted the scene on the side wing of a triptych housed in Antwerp

ma nawiązywać do fragmentu ołtarza Zeusa z Pergamonu, zaś Herkules z kolekcji Farnese, miał być przykładem dla postaci św. Krzysztofa. Wszystkie te dzieła były znane Rubensowi. Na przykład rysunek fresku da Volterra, wykonany przez Rubensa, przechowywany jest obecnie w Ermitażu. P. Huvenne, op. cit., s. 163-165. Por. G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i oprac. K. Estreicher, t. 7, Warszawa-Kraków 1988, s. 41-42, zob. też przyp. 5.

³⁸ Dość popularne pod tym względem były kompozycje Louisa de Boullogne, czy Federico Zuccaro, nie wspominając jeszcze innych artystów o mniejszym wpływie, jednak ilością odwzorowań, nie dorównują one znaczeniu Rubensa. Zob. K. Ponińska, *Ewangeliczne wydarzenia Obrzezania i Ofiarowania Jezusa w religijności społeczeństwa polskiego XVII i XVIII wieku*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Christine Moisan-Jablonski, Warszawa 2013, maszynopis [UKSW] oraz referat te same pt.: „Ofiarowanie Jezusa w świątyni” w świetle nauki Kościoła katolickiego oraz na przykładzie recepcji kompozycji Federica Zuccaro w sztuce polskiej, wygłoszony 30 V 2014 na międzynarodowej konferencji naukowej pt.: *Sztuka doby El Greca*, zorganizowanej przez Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Instytut Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie i Muzeum Diecezjalne w Siedlcach.

Cathedral, although his drawing was also used to make a graphic version, the composition of which was expanded to include additional figures.

The most convenient way of copying these models was by basing on prints which were published in large quantities, although the artists who made use of them often reduced the composition or made other changes which prevented a clear identification of a concrete model. In Poland, Rubens' composition was used to ornament walls with polychrome paintings (Jarosław and Rzeszów), the backs of choirs (Kozłiny, and to some extent Żarnowiec), paintings on canvas (Kamień Krajeński, Baranów, and Kazimierz Dolny), as well as in series of scenes associated with the Rosary (Kobylin), or for one of the scenes decorating the Feasts tier of an Iconostasis (Owczary). The Flemish master's composition was popular in Polish art both in the 17th and 18th centuries.

Translated by Anne-Marie Fabianowska

Keywords: the Presentation of Jesus in the Temple, Peter Paul Rubens, Antwerp, Paul Pontius, art in the 17th and 18th centuries