

Two Suppers:

Illustrations by Jacob Cornelisz. van Oostanen to *Passio Domini Nostri Jesu Christi* (1523) and the Eucharistic Controversy of the Early Reformation

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xviii, 2018



Wersja polska – str. 49

Introduction

The inscription on the cover affirms that Doen Pietersz., a publisher from Amsterdam, had printed a small prayer book “The Passion of our Lord Jesus Christ” (Lat. “*Passio Domini Nostri Jesu Christi*”) on April 3, 1523.¹ This edition was a product of collaboration between several people who represented the intellectual and financial elite of Amsterdam and sponsored a small chapel commemorating the so-called Amsterdam Miracle – the centre of pilgrimage for many centuries to come. Thus, Doen Pietersz. is not the only person who should be credited for publishing that prayer book. Pompeius Occo, a prosperous merchant and benefactor, Alardus of Amsterdam, a priest and Erasmian humanist, and artist Jacob Cornelisz. van Oostanen also deserve their fair share of glory. This was not their first collaboration. Doen Pietersz. and van Oostanen had been working together on another treatise², whereas Pompeius Occo had commissioned van Oostanen to produce a few paintings of the miracle to decorate the chapel’s walls.

Prayer books presenting reflections on the Christ’s Passion were quite common on the book markets of Amsterdam as well as other cities with thriving printing industry. This kind of literature was quite popular not only among followers enjoying high social status but it also found enthusiasts among ordinary people. However, this particular edition of the Passion has several distinguishing features. Doen Pietersz. obtained that commission from a Norwegian bishop, whereas a hefty sum from Pompeius Occo paved the way for the involvement of van Oostanen, already a celebrated master, and Alardus of Amsterdam.³ Therefore, the Passion

STEFANIA
DEMCHUK

1 A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni, Decem Item Plagæ, Siue Clades, Quibus Olim Ob Pharaonis Impiãtatem, Misere Diuexata Est Aegyptus [...]*, Amsterdam 1523. No pagination.

2 H.D. Vervliet, *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen/Post-Incunabula and Their Publishers in the Low Countries*, Hague 1979, p. 16.

3 H. de Waardt, *Endor and Amsterdam: the Image of the Witchcraft as a Weapon in the Political Arena*, in: *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe: An album amicorum for Charles Zika*, J. Spinks, D. Eichberger (eds.), Leiden 2015, pp. 130–131.



1. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Passover*, woodcut, 113 × 79 mm, on line: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.590272>



2. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Last supper*, woodcut, 113 × 81 mm, on line: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.590274>

stood out from the rest of similar editions. Moreover, the prayer book emerged at the time when its sponsors and creators were facing a critical challenge. The first trials of heretics, followers of Luther's ideas, were due to take place in 1523. The city council of Amsterdam treated them rather leniently. Such attitude infuriated devout Catholics, the likes of Occo, Alardus, van Oostsanen and others, who argued that religious tolerance could not be afforded at the time of rapid propagation of the Reformation ideas.⁴ That is why the narrative created by Alardus (dwelling mostly upon his Lent sermons) is full of allusions to these disputations.

The text was embellished with engravings taking up almost a half of page count. The influence of works by Albrecht Dürer is clearly traceable in them – Jacob Cornelisz. was a follower of the German artist, and it is assumed that they might have met.⁵ As it seems to us, these engravings were conceived to be as powerful as the text in delivering the ideological message.

Let us verify this statement by having a closer look at two of them: the Celebration of the Passover (Fig. 1) and the Last Supper (Fig. 2) being both unique and unconventional in their combination. All researchers exploring the 1523 edition of the Passion have been paying particular attention to them, although nobody has found any controversy therein. However, a similar "alliance" is not found anywhere else. Taking into consideration the ideological background of the Passion, a study of these engravings can shed some light on both the role of the Netherlandish intellectual elite in the Eucharist Reformation controversy of 1520s, and the nature of its influence on art. The dominant approach in the historiography consists in juxtaposing the Reformation art (primarily the works by Cranach) with the art of the Counterreformation commonly associated with the Council of Trent. However, had the art ever been employed to uphold the Catholic creed before the Council of Trent? And if it had, then to what extent?

4 Ibidem, p. 130.

5 For the discussion on this subject, please see: J. L. Carroll, *The paintings of Jacob Cornelisz. van Oostsanen (1472?– 1533)*, Ann Arbor 1991, pp. 19–20.

Historiography

The historiography on that subject can be broken down into two groups. The works that are directly related to the creation and publication of the Passion, and to creative activities of Jacob Cornelisz. van Oostanen, constitute one group. The other comprises the research papers on the Eucharist disputations that had been raging during the early Reformation.

For the time being, the artworks by Jacob Cornelisz. van Oostanen are explored in two exhaustive studies and in a few articles. The first study dwells on research undertaken for the purpose of her dissertation by Jane Louise Carrol.⁶ The other study, by Christian Möller⁷, explores the long-standing cooperation between Jacob Cornelisz. and publisher Doen Pietersz. In 1523, that cooperation gave birth to a book entitled “The Passion of our Lord Jesus Christ” that this article is focusing on.

The inception of the artistic dynasty started by Jacob Cornelisz., development of his artistic techniques, and his impact on the North Netherlandish painting, had been scrutinized in 2014 during the exhibition “Jacob Cornelisz. van Oostanen: the Renaissance in Amsterdam and Alkmaar”. The exhibition catalogue was published with the same title, edited by Daantje Meuwissen, Peter van den Brink and Yvonne Bleyerveld.⁸ The catalogue explored the form and style, and sought connections between the works by Jacob Cornelisz. and other artists from his family.

The latter group comprises a wide range of works. The life and work of Alardus of Amsterdam and his works are partly covered in the monograph by Albertus J. Kölker⁹, shedding some light on the lives of Alardus himself and of another humanist from Amsterdam, the friend of Erasmus, Cornelius Crocus. There are also several references in other works focusing on “Invention of Dialectic” by Rudolph Agricola edited by Alardus¹⁰ and describing the publishing activities of Doen Pietersz.¹¹ However, there is an apparent lack of fundamental research exposing the underlying views and reasoning on Eucharist and its interpretation championed by the humanist.

On the other hand, the Luther’s interpretation of this key Sacrament has been extensively and repeatedly covered in several monographs and articles. Let us name the most prominent works fitting the scope of this research.

Ralph W. Quere¹² identified the constants and variables in Luther’s interpretation of the Transubstantiation in 1520s – the turning point in transition from the Catholic interpretation of the Eucharist and clashes with the radical reformers – in his article “The Truth of the Divine Words: Luther’s Sermons on the Eucharist, 1521–28, and the Structure of Eucharistic Meaning”.¹³

6 Ibidem, p. 379.

7 C. Möller, *Jacob Cornelisz. van Oostanen und Doen Pietersz.*, New York–Berlin 2005, p. 365.

8 D. Meuwissen, P. van den Brink, Y. Bleyerveld (eds.), *Jacob Cornelisz van Oostanen (ca. 1475–1533): de renaissance in Amsterdam en Alkmaar*, Zwolle 2014, p. 319.

9 A.J. Kölker, *Alardus Aemstelredamus en Cornelius Crocus. Twee Amsterdamse priester-humanisten. Hun leven, werken en theologische opvattingen. Bijdrage tot de kennis van het Humanisme in Noord-Nederland in de eerste helft van de zestiende eeuw*, Nijmegen 1963, p. 357.

10 L. Jardine, *Inventing Rudolph Agricola: Cultural Transmission, Renaissance Dialectic, and the Emerging Humanities*, in: *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, A. Blair, A. Graf-ton (eds.), Philadelphia 1990, pp. 39–86.

11 H. de Waardt, *Endor and Amsterdam*, pp. 126–139.

12 R.W. Quere, *Changes and Constants: Structure in Luther’s Understanding of the Real Presence in the 1520’s*, “The Sixteenth Century Journal”, 16, 1985, No. 1, pp. 45–78.

13 T.J. Davis “The Truth of the Divine Words”: Luther’s Sermons on the Eucharist, 1521–28, and the Structure of Eucharistic Meaning, “The Sixteenth Century Journal”, 30, 1999, No. 2, pp. 323–342.

One should name an important work on the early theology of Martin Luther by Christoph Burger (“Tradition und Neubeginn. Martin Luther in seinen frühen Jahren”, Tübingen 2014).¹⁴ Burger explored how Luther during his monastic period and at the beginning of the Reformation critically evaluated crucial concepts of the late medieval theology (“Gnade”, “Gottesliebe”, “Gottesfurcht”, Marian worship etc.). Burger’s detailed analysis of Netherlandish *devotio moderna*’s influence on early Luther¹⁵ is of particular interest for the present study.

Recently, in the year of the Reformation’s 500th anniversary, Lyndal Roper made a successful attempt to rethink Luther’s biography¹⁶ as a whole, and his early years as theologian in particular. He analysed the controversy between reformers over the essence of the Last supper, not only as a theological issue, but also as a personal conflict (for example between Luther and Karlstadt).¹⁷

Lee Palmer Wandel in his important monograph “The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy” (2006)¹⁸ followed evolution in the notion and practices of the Eucharist from the late medieval reflections on modern devotion until Reformation and Counter-Reformation movements, not forgetting to point out differences between regions and countries. Wandel’s book remains crucial for understanding and studying the Eucharistic controversy. L.P. Wandel also edited an indispensable “A Companion to the Eucharist in the Reformation” (2014). Contributors to the Companion scrutinized the most important spheres of the Reformation’s influence: theology, practices, places, art, and sound.¹⁹

A. Nelson Burnett and N. Thompson addressed the Eucharistic controversy from the point of view of two important reformers, whose position differed from that of Luther’s – Andreas Karlshtadt²⁰ and Martin Bucer respectively.²¹

Thomas J. Davis traced the evolving interpretation of the nature of the Eucharist, which the Reformation’s leader had gone through, and identified the reasons underlying his dissent from the Catholic doctrine and from the symbolic interpretation of the Swiss reformers.

Keith D. Lewis²² scrutinized the first Zürich Disputation between Ulrich Zwingli and Johann Faber. He researched the inception of Zwingli’s radical views on the nature of the Eucharist. This disputation took place in January 1523 and despite its parochial setting, it exposed the underlying agenda of disputes in the early Reformation period.

Joseph Leo Koerner in his innovative “Die Reformation des Bildes” (2006, second edition 2017)²³ explored main dimensions of interaction between the new theology

14 Ch. Burger, *Tradition und Neubeginn. Martin Luther in seinen frühen Jahren*, Tübingen 2014, p. 251.

15 Ibidem, p. 78ff.

16 L. Roper, *Martin Luther: Renegade and Prophet*, New York 2018, p. 541.

17 Ibidem, p. 221.

18 L.P. Wandel, *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy*, Cambridge 2006, p. 306.

19 L.P. Wandel (ed.), *A companion to the Eucharist in the Reformation*, Leiden 2014, p. 518.

20 A.B. Nelson, *Karlstadt and the Origins of the Eucharistic Controversy. A Study in the Circulation of Ideas*, Oxford 2011, p. 234.

21 N. Thompson, *Sacrifice and Patristic Tradition in the Theology of Martin Bucer, 1534–1546*, Leiden 2005, p. 315.

22 K.D. Lewis, *Unica Oblatio Christi: Eucharistic Sacrifice and the first Zürich Disputation*, “Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série”, 17, 1993, No. 3, pp. 19–42.

23 J.L. Koerner, *Die Reformation des Bildes*, Munich 2017, p. 600.

and religious imagery – “the Word”, “the Sacrament” and “the Cleansing” – of the Iconoclasm. Koerner stated the primacy of Word in the new visual culture. Despite iconoclastic riots, images were not completely eliminated, as they had to support the sermon – being the central point of the Lutheran service. As we aim to showcase in the present study, at the early stage of the Reformation the Word was also crucial for the Catholic imagery, which was later replaced by the Tridentine aesthetics.

Contributors to the new collective monograph edited by J.L. Koerner and B. Heal²⁴ continued to explore the prolific topic of Reformation’s visual culture, but now focused more on applied arts and engravings, which usually receive far less attention than easel painting.

Methods

Several analytical tools will be employed to address the highlighted problems. We will proceed with the formal, iconographic and iconological analyses of two above-mentioned engravings with a view to identifying the artistic and narrative sources that inspired Jacob Cornelisz., in order to confirm or refute uniqueness of the Passover engraving. Then we will scrutinize the ideas of Alardus of Amsterdam presented in the engraving’s caption. After that, we will identify and study the original Reformation texts that he was referring to, thus allowing us to reconstruct the main theses of the early Reformation Eucharist disputes, led at that time by Martin Luther. In his early treatises, Luther rejected several main Eucharistic dogmas of the Catholic *Canon Missae*. Therefore, we will reconstruct the ideological background of engravings and explain the peculiarities of their iconography, which left its mark on the Netherlandish art of the sixteenth century.

Results

I

“Passio Domini Nostri Jesu Christi” stands out in the range of similar books on several counts. Firstly, the artistic value of the engravings created for this book (64 in total) by far exceeds the level of artisanship found in similar books. The historiography portrays Jacob Cornelisz. – if not as a talented innovator but at least as a gifted disciple of masters of the Northern Renaissance, with Albrecht Dürer being the most obvious prototype. Secondly, as it has already been mentioned above, the Passover had been picked for this selection. It is wedged between two scenes: the apocryphal Christ taking leave of his Mother, and Christ Washing the Feet of the Apostles. The Last Supper follows the Washing.

Other authors tended to omit the Passover from the Passion, due to its inconsistency with the narrative logic moulded for this type of prayer literature. The narration unravelled in the following sequence: first came the Fall of Adam and Eve due to its importance in justifying Christ’s claim to be the new Adam, which in turn brought up the need to explain why Christ had to atone for the sins of the human race. Then came the account of Christ’s life (from the Nativity to Resurrection or Ascension) or the account of the last week of his earthly life: from the arrival in Jerusalem to the already mentioned Resurrection or Ascension. The Passover does not fit any of these storylines despite its presence in the Holy Scriptures and the evidence in Synoptic gospels linking the Last Supper to the Passover.

²⁴ *Art and Religious Reform in early modern Europe*, B. Heal, J.L. Koerner (eds.), London 2017, p. 230.

However, pictorials of the Passover do exist. It was often included in the so-called Paupers' Bibles and Mirrors of Human Salvation – two formats of medieval religious literature with sampled scenes from the Scriptures that enjoyed spectacular popularity. Thus, presentation of each event recorded in the New Testament was accompanied by its pictorial equivalent (so called proto- or anti-type) in the Old Testament. For instance, the Last Supper had several prototypes: Elijah and the Angel, the Passover, the Gathering of Manna and the Meeting of Abraham and Melchizedek. All these scenes are assembled together in the most famous and prominent Eucharist polyptych – the Altarpiece of the Holy Sacrament (1464–1468) by Dieric Bouts.

Therefore, when sampling the scenes for the Passion, Alardus had blended two conventions: typical and narrative. Moreover, his Passover spans three pages whereas the Last Supper is presented in a single page. Therefore, it is obvious that the Passover was included into the Passion on purpose. It was meant to deliver a powerful new message to readers, which previously had been deemed unnecessary.

However, the uniqueness of the Passover engraving is not limited just to its presence and unconventional placement. Its presentation adheres to portrayals from the works by his predecessors, e.g. Dieric Bouts and woodcuts from the illustrated Bibles. It was discovered that the Coburg Bible (lat. *Biblia Sacra Germanica*, dated 1483) was its closest match. Such borrowing does not look odd since Pompeius Occo, the sponsor of Jacob Cornelisz., had been working for the merchant company owned by the Fuggers, the German monopolists, and thus could procure this costly edition possessed by many patrician and aristocratic families in Germany.

The engraving Passover has portrait layout. Crowded in a closed and narrow space, thirteen silhouettes are standing around the table. All bodies except for two men in the foreground look rather static and have fuzzy faces. Nonetheless, a reader can easily identify Christ and his apostles in this group, replacing the Jews who are usually associated with the Passover. Christ is standing in the centre folding his hands in a praying gesture. He is looking at the Passover lamb and bread. Christ and all the apostles are holding traveller staffs, fitting the descriptions in the Book of Exodus. Saint John is standing by his right side with arms folded in the same praying gesture, while Saint Peter is standing by his left side, facing the Teacher. The body of the apostle in the left foreground injects dynamics into the scene. Caught putting some lamb into his mouth, he seems to be the last one to “enter” the scene. Only one of his legs carrying the full body weight is visible. The other one is “left outside” the engraving. This apostle smashes the otherwise pervasive medieval stiffness of the engraving.

Judas is also placed in the foreground, opposite to the apostle. He too struck a rather dynamic but unnatural pose, with his left leg protruding forward, far from the body. It is obvious that the eyewitness, the artist, intended to convey internal tension surging right before the accusations were made by Christ after the supper.

Therefore, the iconography of the Passover merges the features of the Jewish holiday and those of the Last Supper together. Such blending is quite rare, but is not unique, as we have discovered. We have found two more instances in the easel painting.

Arguably, both engravings were created by the Master of the Antwerp Adoration, an anonymous artist discovered by Max Friedländer in a group of Antwerp mannerists. It is believed that the works were created in 1520–1530s. The former is paired with another altar stool with the Healing of the Centurion's Servant from

Capernaum.²⁵ This is a very unusual case in the iconography of the sixteenth century. The Last Supper portrays Christ in the centre. He is standing at a table surrounded by the apostles, enclosing the rectangular table from both sides. Their gestures and facial expressions are very stiff, almost static, and their faces lack individual features. The clothing draperies match the attires on Gothic sculptures. These features make them similar to “Suppers” by the Flemish primitives.

The latter Last Supper by the Master of the Antwerp Adoration is believed to have been created in the same decade (as almost all the works by the Antwerp mannerists were). Besides the fact that it replicates the unusual iconographic merging of the Jewish Passover and the Christ’s last meal, it has its own distinctive features.²⁶

The apostles depicted here look deprived of a solemn stiffness, as if Christ had already accused one of them of betrayal. The apostle standing in the left foreground has his mouth half-open, looking stunned. Several apostles in the right middle ground are facing each other as if they were discussing something. The others are gazing inquiringly at Christ. The table here is round, and it looks more natural, allowing the bodies to strike relaxed poses in a semicircle.

What made the Master of the Antwerp Adoration portray the Last Supper using such unusual iconography? This question does not have an unequivocal answer. The absence of an established drawing school at the beginning of the sixteenth century in Antwerp, dissemination of the Reformation ideas, affordability of the Biblical prints, whims of customers, or demand in the free art market all may have had a cumulative impact. The Antwerp Mannerist School stands out with its iconographic eccentricity, and it experiments with decorum. Therefore, the unusual iconography may have been adopted upon proving its commercial viability.

Had Jacob Cornelisz. ever seen the Last Suppers by the Master of the Antwerp Adoration? While working on *Passio Domini*, did he find inspiration in another portrayal of the Last Supper? This hypothesis seems probable if we assume that van Oostanen had met Dürer in Antwerp in 1521. More evidence of his familiarity with the art of the Southern Netherlands can also be found in the monograph by Charles D. Kuttler.²⁷ Thus, if Jacob Cornelisz. had ever visited Antwerp in 1521 or a little later, he could not have failed to see any works by the Antwerp mannerists available for sale on galleries (dutch “pands”).²⁸ Having noticed an unusual iconography, the artist might have made a sketch that he later used in 1523 in his engravings for the Passion. In the following paragraphs we will scrutinize the accompanying caption to expose the underlying ideas that explained this approach. Therefore, borrowing the iconographic scheme of the Master of the Antwerp Adoration could have provided van Oostanen with a method to contrast the Passover (the first part of the supper) with the Last Supper and its transubstantiation doctrine.

Could the events have transpired in reverse order with the Master of the Antwerp Adoration taking advantage of the iconographic innovation by Jacob Cornelisz.? Both artists had extensively replicated the commercially successful compositions and

25 <https://rkd.nl/explore/images/34821> (Accessed on 27.11.2017).

26 <https://rkd.nl/explore/images/110371> (Accessed on 27.11.2017).

27 C.D. Kuttler, *Northern painting from Pucelle to Bruegel: fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries*, Holt 1968, p. 439.

28 For more information on galleries as a marketplace, please see: S. van Ginhoven, *Connecting Art Markets: Guiliam Forchondt’s Dealership in Antwerp (c. 1632–78) and the Overseas Paintings Trade*, Leiden 2016, p. 288.

borrowed elements from works by other artists. However, there is some evidence undermining this hypothesis. Firstly, the Antwerp Master would have probably copied the figure of the apostle on the left-hand side due to its flamboyance that impresses most and shatters the internal firmness of the composition. Moreover, there is no evidence that the Amsterdam edition of “*Passio Domini*” had left any traceable impact in Antwerp, which enjoyed the status of a printing capital at that time. Therefore, Jacob Cornelisz., having seen either an original or a drawn copy of one of the Last Suppers by the Antwerp Master, and then having replicated that scene with certain alterations, seems to be the most probable scenario, since he had already practiced that approach while creating his interpretations of Dürer’s engravings in his earlier versions of the Last Supper.

The Last Supper in “*Passio Domini*” seamlessly complements the previous engraving. Following suit of earlier engravings by van Oostsanen, it borrows many stylistic and compositional features from the Last Supper’s portrayal in the Large Passion by Dürer (1510). The disciples are seated around the table; John is peacefully sleeping on Christ’s chest while his Teacher, judging from his unequivocal gesture, is blessing the bread and wine. The Lamb from the previous engraving with the Passover had been reduced to a carcass as a proof of Christ’s and his disciples’ adherence to the Old Testament, which ordained eating Lamb’s meat without breaking any bones.²⁹ Theologians also drew an analogy between this instruction and the Christ’s death on the cross without any broken bones, and having only a pierced side.³⁰

A chalice apparently filled with wine is standing in the foreground, in front of the tray with the lamb’s bones, and a hunk of bread is lying beside to the left of it. Thus, all elements have been assembled that are required for the final culminating part of the Last Supper when the Sacrament of the Eucharist is to take place.

Van Oostsanen had preferred to portray this event rather than the betrayal committed by Judas. His decision is in accordance with the practices of the early Netherlandish painting, established by the Saint Sacrament altarpiece by Dieric Bouts. Even when considered without the accompanying caption, the selected iconographic scheme is significant, in particular taking into account the fact that Reformation was spreading at that time, and its supporters rejected the Transubstantiation doctrine. After all, the polyptych by Bouts and other altarpieces of the Holy Sacrament in the late mediaeval Netherlands dwelled on this idea of portraying the moment when Christ is blessing the bread and wine, and giving them to his disciples as his Flesh and Blood.

The affirmation of the Eucharist doctrine in the Last Supper engraving was not an accidental match with the iconographic tradition. Jacob Cornelisz., Pompeius Occo, Doen Pietersz., and Alardus of Amsterdam were active members of a religious community in Amsterdam that sponsored «Heilige Stede» chapel (Dutch for “Holy place”), and the church erected in 1456. The chapel was founded in order to commemorate the Eucharist miracle that happened back in 1345. A devout Catholic fell ill and invited a priest to receive the Eucharist. The Priest warned him that if he felt sick and threw up the Eucharist food, he must order his maid to burn it. The prophecy had been fulfilled. The maid tidied up the vomit and threw it into the

29 *King James Version Bible*, Exodus 12:46.

30 *King James Version Bible*, John 19:33–34.

fire. Suddenly, she saw an intact Host amidst the burning flames. She reached out feeling no pain from the blazing fire, and retrieved the Host that was rather cold. The Host was preserved and given back to a priest, who attested the miracle. As soon as in 1360, the house of the ill man was converted to a chapel, becoming a busy centre of pilgrimage that started to wane only in the sixteenth century.

Thus, all contributors to the publishing of “*Passio Domini*” share a certain commitment to the Holy Eucharist that influenced both the iconography of the engraving and the accompanying narrative that will be examined in the following paragraphs.

So two engravings, the Passover and the Last Supper, form a kind of a diptych within the Passion series. They portray the first and the second part of the Christ’s meal with his disciples and at the same time remind us about both the introduction of the Passover for Jews and the Eucharist for Christians. Such combination cannot be found in any other Passover portrayals that strived to avoid loose interpretations of the biblical narrative. It was also odd to see Christ and his disciples replace the Jews in the Passover. The same technique is present only in the works by the anonymous Antwerp master. The nonconventional iconography emphasizes the underlying message that the book intended to convey. The accompanying narrative succeeds in exposing this message.

II

What does the accompanying narrative look like, and how did it complement or reveal the message of the engraving?

The text of “*Passio Domini*” is rather motley. The editor, Alardus of Amsterdam, confessed that he had included poems by 18 Christian authors and his own, along with Prudentius, Petrarch, and Angelo Poliziano, Murmellius being the most famous among them³¹. The captions to the Passover and the Last Supper engravings are attributed to Alardus himself, since it is stated in the prefaces of these chapters.

Unsurprisingly, they were inspired mainly by Chapter 12 of the Book of Exodus. There are some borrowings from previous chapters depicting the Plagues of Egypt. They come from the Old Testament. However, the structure of these articles is unusual and sometimes deviates from the narrative in the Book of Exodus. Alardus begins with the God’s word ordaining the Passover. Particular emphasis is placed on its regularity: the humanist even added the words “...and shall be celebrated without any changes”.³² Having specified the rules of selecting the right day and having emphasized the eternal validity of this prescription he describes the lamb to be sacrificed and how it should be prepared.

Then comes a description of how doors should be marked with the lamb’s blood so that the Angel of the Lord could avoid them while killing all firstborns on his way through Egypt.³³ In the final paragraphs, he expatiates upon deeds committed by the Pharaoh that brought suffering to the people of Egypt.

Thus, there are 2 points emphasized by the humanist: firstly, the Passover being a sacrifice to God shall be celebrated on a regular basis and, secondly, that ignorance

31 C. Möller, *Jacob Cornelisz*, p. 166.

32 “*Ecce nuovo veteris hoc celebrabitur ordine Pascha / Septima ite peragenda dies non dispare ritu / Semper est, semperque pari renovanda paratu [...]*” Cit. from A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

33 “*Fascibus hissopi tinctis in sanguine, passim / Postibus asperso laquearia sanguine manent*”. Cit. from A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

of rulers may wreak havoc or even jeopardize their people. Researchers have already related the latter thought to the religious and political mood in Amsterdam whereas the former idea has been overlooked. Nonetheless, we consider it crucial, taking into account its disposition and the then Eucharist disputations, and we will analyse it in the upcoming paragraphs.

The caption to the Last Supper is much shorter, taking up a single page, and it portrays two scenes: firstly, Christ is pointing at the traitor, and then he is introducing the sacrament of the Eucharist, preaching to his disciples that his Flesh and Blood are sacrificed to redeem their sins. Alardus puts particular emphasis on transformation, the Transubstantiation, of the bread and wine³⁴ that does not seem to be accidental, especially in the context of the scenes depicted in the engraving.

The idea of the humanist and the logic underlying the inclusion of the two suppers instead of just one becomes evident once we look at the Eucharist disputations that had been taking place in 1520s and the doctrines opposed by Alardus of Amsterdam and his associate, Jacob Cornelisz. The Reformation moods and Luther's ideas started to gain popularity at that time, thanks to the booming book printing. According to catalogue of "Netherlandish books"³⁵, all prominent early works had been going to print and translated on a large scale. Several Luther's treatises may have affected Alardus of Amsterdam and then – van Oostanen: "The Blessed Sacrament of the Holy and True Body of Christ and of the Brotherhood" ("*Ein Sermon von dem hochwürdigem Sacrament des heiligen wahren Leichnams Christi und von den Brüderschaften*", 1519), "Sermon on the New Testament" ("*Ein Sermon von dem Neuen Testament, das ist von der heiligen Messe*", 1520), "The Babylonian Captivity of the Church" ("*De captivitate Babylonica ecclesiae*", 1520) and "*De Abroganda Missa Privata*" (1521).

Even before entering the Eucharistic discussion with treatises written for this purpose, Luther discussed the difference between the Passover and the Last Supper and their sacrifices. In his Lectures on the Epistle to the Hebrews, Luther states that "He [Christ] makes a beautiful distinction between the two kinds of sacrifice [that is of the Old Testament and the New], when he says that in the sacrifices of the law a remembrance of sins used to be made, but in our sacrifice there was and is made a remembrance of the remission of sins through the word [...] In the former covenant, the knowledge of sins abides and increases: in the latter, it passes away and diminishes".³⁶

In the first treatise that opened the Eucharistic controversy for Luther, "The Blessed Sacrament of the Holy and True Body of Christ and of the Brotherhood" (1519), he highlighted the role of the Holy Sacrament ("*communio*") as a basis for community of believers. Luther argued the need to introduce the Communion under both kinds, making parallels at once with Christ's will to support all His disciples during the Last supper, and with the Jewish Passover.³⁷ Here the reformer avoids

34 "Nec ubi dicta dedit, palmis sibi frangere pane: / Divisque dehunc tradit: sanctusque precatus, / Discipulos docuit sanctum se tradere corpus. [...] / Gratis sanctificat verbis: potuque ministrat. / Edocuitque suum se divisisse cruorem. / Atque ait, hic sanguis populi delicta remittet. / Nunc potate meum, eterna haec foedera pacis..." Cit. from A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

35 *Netherlandish Books: Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601*, A. Pettegree, M. Walsby (eds.), vol. 2, Leiden–Boston 2011, p. 868.

36 Cit. from J. Atkinson, *Lectures on the Epistles to the Hebrews*, in: J. Atkinson (ed.), *Luther: Early Theological Works*, Louisville 2006, p. 186.

37 "Just as the Jews were required to eat the Passover with bitter herbs, standing and in haste, which also signifies that this sacrament demands souls that are desirous, needy and sorrowful."

talking about the non-sacrificial nature of the Eucharist, focusing instead on rejecting the unique role of priesthood in offering communion, and the importance of all people united by the Holy Sacrament in one brotherhood.

In the “Sermon on the New Testament” (1520), as Volker Leppin³⁸ pointed out, Luther rejected the double-direction dynamic of the Eucharist, establishing a top-down understanding instead. It meant that the Lord’s Supper was no longer regarded as a sacrifice offered by priest to God: man became only a receiver of grace.

He later reiterated this point in *Formula Missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi* (1523), harshly rejecting offertory (“*Offertorium*”) and several other prayers from the Catholic *Canon Missae* as purely human inventions and claiming them to be shoppy.³⁹ The same year, Zwingli at the Second Disputation followed on October 26–28, which also rejected the understanding of Mass as a sacrifice.⁴⁰

“The Babylonian Captivity of the Church” was published later than the above-mentioned sermons, it provided more details, and had a bigger impact in the Netherlands. We consider it as the principal publication, which summed up the statements expressed in the earlier sermons. Luther wrote: “To begin with, I must deny that there are seven sacraments, and for the present, maintain that there are but three: baptism, penance, and the bread. All three have been subjected to a miserable captivity by the Roman curia, and the church has been robbed of all her liberty”.⁴¹ Then the Reformer argues for “the liberation from captivity” of three true Sacraments: the Eucharist, Baptism and Penance. Luther listed the captivities of the Eucharist, naming first the coercion of laity to communion with just one kind (the bread): “It follows, further, that if the church can withhold from the laity one kind, the wine, it can also withhold from them the other, the bread”⁴². Then he names the Transubstantiation: “They come then to profundities, babble of transubstantiation and endless metaphysical trivialities, destroy the proper understanding and use of both sacrament and testament with faith...”.⁴³ And, finally the perception of the mass as a good deed and sacrifice (“*opus bonum et sacrificium*”): “out of the sacrament and testament of God, which ought to be a good gift received, they have made for themselves a good deed performed, which they then give to others and offer up to God”⁴⁴. Year later, Luther will develop this thesis in “The Misuse of the Mass” (Latin version “*De Abroganda Missa Privata*”, 1521), arguing that “Each time you eat the bread and drink from the cup you annunciate the Lord’s death until He comes. One has not to offer, or to serve, but only to receive, to eat and to drink”.⁴⁵ This work sparked fiery disputes. Erasmus of Rotterdam who had been

cit. from *A Treatise Concerning the Blessed Sacrament of the Holy and True Body of Christ and Concerning the Brotherhoods*, in: *Works of Martin Luther*, vol. 2, transl. J. Schindel, Philadelphia 1916, p. 15.

38 V. Leppin, *Martin Luther*, in: L.P. Wandel (ed.), *A Companion to the Eucharist in the Reformation*, p. 44.

39 M. Luther, *Formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi*, Wittenberg 1523, sine paginatio (p.3)

40 U. Zwingli, *In Search of True Religion: Reformation, Pastoral, and Eucharistic Writings*, Oregon 1984, p. 45.

41 M. Luther, *On the Babylonian captivity*, in: M. Luther, *Three treatises*, Minneapolis 1970, p. 132.

42 Ibidem, p. 136.

43 Ibidem, p. 163.

44 Ibidem, pp. 168–169.

45 M. Luther, *De Abroganda Missa Privata*, 1521, s.p.

consistently supporting Luther, hoping to reconcile the reformer with the Church, had abandoned this mission.⁴⁶ Luther had crossed the Rubicon with this work. It did not take long for a new bull of Leo X to arrive, imposing an excommunication on the reformer and his followers. As usually in such cases, the Pope excommunicated reformers and Luther in particular in the bull “De Coena Domini” (“At the Table of the Lord”) that was issued annually on the Maundy Thursday, the day when the Eucharist had been introduced and the day considered by the Catholic Church to be the day when the Sacrament of the Priesthood had been established.

It is worth mentioning that this connection, and the changes in the doctrine suggested by Luther, may have affected all church institutions and hierarchy. The Sacrament of the Eucharist: communion with bread and wine; was ordained by Christ himself to his apostles at the Last Supper, happening on the eve of the Crucifixion. The Lateran Council of 1215 ruled that in the Eucharist, the bread and wine transformed into the true Christ’s Flesh and Blood after certain words of a priest altering their substance but preserving their appearance. This change in substance was named the Transubstantiation. This Sacrament is performed by a priest whose words make it possible; a layman or a junior clergyman are not entitled to hold the Eucharist. That is why the sacrament of the Priesthood and the clerical dignity itself formed an integral part of the sacrament of the Eucharist. Moreover, each mass (and participation in a mass) were considered a good deed and God’s sacrifice – an allusion to an atoning sacrifice practiced by Jews and carried out during the Passover, granting the Jewish people a protection from the Lord’s punishment, and making them the chosen ones. This interpretation also had a practical side: on-demand or private masses, i.e. masses held for money, that the Reformers strongly opposed.⁴⁷

Luther attacked these doctrines, questioning not only the Transubstantiation (he did not share the radical approach of the Swiss reformers), but also the dignity and the excellence of clergy, provoking the fiercest opposition among the Catholic priests.

How should the engravings and texts by Jacob Cornelisz. van Oostsanen and Alardus of Amsterdam respond to these claims? What drive facilitated the emergence of the Passover engraving with Christ and his disciples replace the first Jews who had made a sacrifice to God?

Sacrifice is the motif of the Passover. This sacrifice grants salvation to Jews, and they have to carry out this ritual every year while observing all rules in order to sustain this salvation. The Lamb and its blood are prototypes of Christ’s Flesh and Blood that he sacrificed to God in an unrepeatable sacrifice – the Crucifixion. The Eucharist carried out on a regular basis is an allusion to the Crucifixion. Thus, it is similar to the Passover doctrine, being a ritual that has to be replicated on a regular basis without any changes, with bread baked for that occasion, the host, and wine that transform into the Flesh and Blood as soon as a priest utters certain words.

Therefore, by the means of the Passover Alardus reminds the readers of a typological unity of the Jewish meal-sacrifice and the Eucharist, whereas van Oostsanen makes this unity better visible by replacing a Jewish family with Christ and his disciples.

46 T.J. Wengert, *Human Freedom, Christian Righteousness: Philip Melancthon’s Exegetical Dispute with Erasmus of Rotterdam*, Oxford 1998, p. 23.

47 J. Schofield, *Philip Melancthon and the English Reformation*, Aldershot 2006, p. 92.

This becomes a protest against Luther's statement that a mass can be neither a good deed nor a sacrifice. In addition, the Passover accentuates double-direction dynamic between God and people making offerings to Him. God's grace in this case is granted because of human deeds. By wedging the Passover into the Passion series, Alardus seems to emphasize that a mass with the Eucharist in its core follows the suit of the Passover by being a sacrifice to God⁴⁸ and therefore can be considered a good deed, which grants God's grace. In this way, the Catholic understanding of the two sacrifices from both Old and New Testaments contradicted the Lutheran one: for Alardus and his allies they are typologically similar; for Luther these sacrifices are different in their core – the Passover has to be repeated physically (as the Jewish people do), the Last supper as Christ's Passover – only mystically.

“The Last Supper” should be regarded as the second part of the Eucharist diptych, and is employed to prove that the transformation did take place. “Just after he had said this, he broke the bread... He taught His disciples, that the holy body was about to be given up,”⁴⁹ – these words ascertain that the disciples saw how Christ's words transformed the bread into Flesh and thus the same phenomenon is taking place during the mass, when the host transforms upon the priest's words into Christ's Flesh, like in the Last Supper. This is also true for the second part of the Eucharist: “After this, he gave thanks and praise: he took the cup. And taught his disciples, that he will shed the blood for all so that sins of people may be forgiven. Drink from it, all of you, this is the everlasting peace covenant.”⁵⁰

This text lacks a symbolic interpretation of the Eucharist that the Swiss reformers would be looking for in several years. Alardus puts an emphasis on the substantial transformation of bread and wine in his rendering of the Gospels. Following the suit of the engraving by van Oostanen, the Lamb, the pivot of the Passover, has already been eaten, shifting the focus on the chalice, bread, and Christ himself becoming the new Lamb. Thus these two engravings: The Passover and the Last Supper, portray the transfer from a symbolic sacrifice to God, from a metaphor to truth, to the real sacrifice being the God's son. Alardus takes advantage of the words of Saint Jerome whom he mentioned in the list of sources in a similar work: “For if the Passover that was the type was completed, that which was even then carried out by Christ was not the type. Therefore, having completed the type, he passes over to the true paschal sacrament.”⁵¹

Conclusions and Discussion

The book “*Passio Domini Nostri Jesu Christi*” edited by Alardus of Amsterdam and published by Doen Pietersz. with engravings by Jacob Cornelisz. van Oostanen

48 U.M. Lang, *The Genius of the Roman Rite: Historical, Theological, and Pastoral Perspectives on Catholic Liturgy*, Chicago 2010, p. 11.

49 “Nec ubi dicta dedit, palmis sibi frangere pane...Discipulos docuit sanctum se tradere corpus” Cit. from A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

50 “Gratis sanctificat verbis: potuque ministrat. / Edocuitque suum se divisisse cruorem. / Atque ait, hic sanguis populi delicta remittet. / Nunc potate meum, eterna haec foedera pacis...” Cit. from A. Amstelredamus, J.C. van Oostanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

51 Postquam tipicum pascha fuerat impletum, et agni carnes cum apostolis comederat, assumpsit panem qui confortat cor hominis, et ad verum paschae transgrediens sacramentum [...]. Hieronimus, *Comment. in Matt. lib. IV. Patrologia Latina*, 26: 202C–203A.

can be considered a perfect example of the Counterreformation art created before the Council of Trent.

Nonconventional iconography and deviations in the storyline of the Passion had been employed on purpose. The Amsterdam humanist and artist countered Luther and his followers with a narrative and pictorials, including two suppers: the Passover and the Last Supper; deviating from the canonical story line and established iconographic tradition in order to prove validity of the Catholic doctrine on the concept of the Eucharist at a time when it was sparking fiery debates with the reformers. Martin Luther was among the first to reject the interpretation of Mass as a sacrifice in his numerous treatises, which appeared in the early 1520s.

Therefore, Alardus intended to use the Passover as a proof of the validity of the Eucharist's interpretation as a sacrifice. Following God's command, the Jews sacrificed a lamb, marked the doors with its blood forcing the death to avoid their houses, and were eventually saved by following this routine. In order to ensure that salvation never failed, they had to repeat this sacrifice on 10th day of each new year. Since the Passover has been always considered to be a direct prototype of the Last Supper and Christ's sacrifice, therefore a mass originating from the Passover had been taking over its features, regularity, strict ritual and sacrifice ("a good deed") paving the way for salvation, whereas the Last Supper was intended to champion the Transubstantiation doctrine.

These methods allowed championing the doctrines branded by Luther as "captivities" of sacrament by finding irrefutable evidence in the Old and New Testaments. The Amsterdam Passion book dated 1523 represents an effort of the intellectual elite of the Northern Netherlands to restrain the spread of the Reformation that nonetheless would eventually succeed in conquering the north much faster than the south. However, "Passio Domini" is an invaluable source for the future researchers of the Reformation Eucharist controversy that took place in 1520s, since its narrative and especially the visual background demonstrate the innovative capabilities of the Catholic party manifested at the early stage of a clash with Luther's teaching. ●

Dwie wieczerze:

ilustracje Jacoba Cornelisza van Oostsanena
do *Passio Domini Nostri Jesu Christi* (1523)

a spór o Eucharystię
w okresie wczesnej Reformacji

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xviii, 2018



For English – see p. 35

Wstęp

Napis na okładce potwierdza, że Doen Pietersz., wydawca z Amsterdamu, wydrukował 3 kwietnia 1523 roku nieduży modlitewnik zatytułowany *Męka naszego Pana Jezusa Chrystusa* (łac. *Passio Domini Nostri Jesu Christi*)¹. Wydawnictwo było owocem współpracy kilku osób reprezentujących intelektualną i finansową elitę Amsterdamu, a zarazem mecenasów małej kaplicy upamiętniającej tzw. cud amsterdamski; kaplicy, która stała się celem pielgrzymek na wiele stuleci. Tak więc publikacja modlitewnika była zasługą nie tylko Doena Pietersza. Mieli w niej swój udział także Pompeius Occo, zamożny kupiec i dobroczyńca, Alard z Amsterdamu (Alard Amsterdamus), ksiądz i humanista erazmiański, oraz artysta Jacob Cornelisz. van Oostsanen. Nie był to zresztą ich pierwszy wspólny projekt. Doen Pietersz. i van Oostsanen współpracowali już przy publikacji innego traktatu², zaś Pompeius Occo zlecił van Oostsanenowi wykonanie kilku obrazów przedstawiających cud amsterdamski, zdobiących ściany wspomnianej kaplicy.

Modlitewniki zawierające refleksje na temat Męki Chrystusa były dość powszechne na rynku wydawniczym – zarówno w Amsterdamie, jak też w innych miastach posiadających prężnie działające warsztaty drukarskie. Tego rodzaju literatura cieszyła się popularnością nie tylko wśród czytelników o wysokim statusie społecznym; miała też entuzjastów wśród „zwykłych” ludzi. Jednak ta szczególna edycja *Pasji* wyróżnia się na tle innych pod kilkoma względami. Doen Pietersz. pozyskał zlecenie od norweskiego biskupa, zaś spora suma przeznaczona na ten cel przez Pompeiusa Occo utorowała drogę do zaangażowania van Oostsanena, już wtedy sławnego mistrza, oraz Alarda z Amsterdamu³. Już dzięki temu *Pasja* wyróżniała się na tle

STEFANIA
DEMCHUK

1 A. Amstelredamus, J.C. van Oostsanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni, Decem Item Plagæ, Siue Clades, Quibus Olim Ob Pharaonis Impiãtatem, Misere Diuexata Est Aegyptus [...]*, Amsterdam 1523. nlb

2 H.D. Vervliet, *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen/Post-Incunabula and Their Publishers in the Low Countries*, Haga 1979, s. 16.

3 H. de. Waardt, *Endor and Amsterdam: the Image of the Witchcraft as a Weapon in the Political*



1. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Passover, woodcut, 113 × 79 mm, on line: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.590272>

2. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Last supper, woodcut, 113 × 81 mm, on line: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.590274>
→ zob. s. 36

innych podobnych wydań. Co więcej, modlitewnik pojawił się w momencie, kiedy jego mecenasowie i twórcy stanęli przed poważnym wyzwaniem. Pierwsze procesy heretyków, zwolenników idei Lutera, miały się odbyć w 1523 roku. Rada miejska Amsterdamu potraktowała ich dość łagodnie. Taka postawa rozsierdziła pobożnych katolików – takich jak Occo, Alard, van Oostsanen i inni – którzy twierdzili, że nie można sobie pozwolić na tolerancję religijną w dobie szybkiego rozprzestrzeniania się idei Reformacji⁴. Stąd narracja stworzona przez Alarda (głównie w oparciu o jego wielkopostne kazania) przepełniona jest aluzjami do ówczesnych sporów religijnych.

Tekst ozdobiono rycinami zajmującymi prawie połowę wszystkich stron tomu. Wyraźnie widać w nich wpływ dzieł Albrechta Dürera – Jacob Cornelisz. był miłośnikiem niemieckiego artysty i wiele każe przypuszczać, że obaj artyści mieli okazję się spotkać⁵. Jak się wydaje, w przekazywaniu ideologicznego przesłania ryciny miały odegrać równie istotną rolę, co tekst.

Zweryfikujmy powyższe stwierdzenie, przyglądając się bliżej dwóm z nich: *Świętowaniu Paschy* (il. 1) i *Ostatniej Wieczerzy* (il. 2), unikatowych i niekonwencjonalnych w swoim połączeniu. Wszyscy badacze, którzy studiowali edycję *Pasji* z 1523 roku, zwracali na nie szczególną uwagę, chociaż nikt nie zauważył w nich nic szczególnie kontrowersyjnego. Jednak podobnego „sojuszu” nie sposób znaleźć gdziekolwiek indziej. Biorąc pod uwagę tło ideologiczne *Męki Pańskiej*, badania wspomnianych rycin mogą rzucić nieco światła zarówno na rolę niderlandzkiej elity intelektualnej w sporze o reformację eucharystyczną lat 20. XVI wieku, jak i na jej wpływ na sztukę. Dominujące podejście w historiografii polega na zestawieniu sztuki Reformacji (głównie dzieł Cranacha) ze sztuką Kontreformacji, powszechnie kojarzoną z Soborem Trydenckim. Czy jednak kiedykolwiek użyto sztuki do podtrzymywania katolickiego wyznania przed Soborem Trydenckim? A jeśli tak, to w jakim stopniu?

Historiografia

Literaturę przedmiotu można podzielić na dwie grupy. Pierwsza to prace bezpośrednio związane z artystycznym przedstawieniem i publikacją *Męki Pańskiej*, a także twórcze działania Jacoba Cornelisza van Oostsanena. Druga grupa obejmuje prace badawcze dotyczące kontrowersji wokół Eucharystii, które zaważyły w początkowym okresie Reformacji.

Prace autorstwa Jacoba Cornelisza van Oostsanena zbadano dotąd w dwóch obszernych, wyczerpujących publikacjach i w kilku artykułach. Pierwsza ze wspomnianych publikacji monograficznych dotyczy badań podjętych w pracy magisterskiej przez Jane Louise Carroll⁶. Druga, autorstwa Christiana Möllera⁷, opisuje długoterminową współpracę Jacoba Cornelisza i wydawcy Doena Pietersza. W 1523 roku współpraca ta zrodziła publikację zatytułowaną *Męka naszego Pana Jezusa Chrystusa*, która jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Powstanie dynastii artystycznej zapoczątkowane przez Jacoba Cornelisza, a także rozwój technik artystycznych tego autora i jego wpływ na malarstwo północno-

Arena, w: *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe: An album amicorum for Charles Zika*, red. J. Spinks, D. Eichberger, Leiden 2015, s. 130–131.

4 Ibidem, s. 130.

5 Szersze omówienie tematu, zob. J.L. Carroll, *The paintings of Jacob Cornelisz. van Oostsanen (1472?– 1533)*, Ann Arbor 1991, s. 19–20.

6 Ibidem, s. 379.

7 C. Möller, *Jacob Cornelisz. van Oostsanen und Doen Pietersz*, Nowy Jork–Berlin 2005, s. 365.

holenderskie zaprezentowano w 2014 roku na wystawie „Jacob Cornelisz. van Oostsaenen: renesans w Amsterdamie i Alkmaar”. Wystawie towarzyszył katalog pod tym samym tytułem, pod redakcją Daantje Meuwissena, Petera van den Brinka i Yvonne Bleyerveld⁸. Autorzy katalogu badają formę i styl, a także poszukują związków między dziełami Jacoba Cornelisza i innych artystów z jego rodziny.

W drugiej grupie opracowań znajdziemy szeroki wybór prac. Życie i twórczość Alarda z Amsterdamu, a także jego poszczególne dzieła zostały częściowo opisane w monografii autorstwa Alberta J. Kölker⁹, który rzuca nieco światła na życie samego Alarda oraz innego humanisty z Amsterdamu, przyjaciela Erasmusa, Corneliusa Crocusa. W innych publikacjach znalazło się także kilka odniesień do *De inventione dialectica* autorstwa Rudolfa Agricoli w opracowaniu Alarda¹⁰ i opisów działalności wydawniczej Doena Pietersza¹¹. Wyraźnie brakuje jednak podstawowych badań, eksponujących fundamentalne poglądy i sposób myślenia o Eucharystii i jej interpretacji propagowanej przez rzeczonoego humanistę.

Z drugiej strony, interpretacja owego kluczowego Sakramentu, jaką przedstawił Luter, została wielokrotnie i obszernie omówiona w licznych monografiach i artykułach. Wymienimy tu najważniejsze prace istotne dla zakresu niniejszych badań.

Ralph W. Quere¹² w artykule *The Truth of the Divine Words: Luther's Sermons on the Eucharist, 1521–28, and the Structure of Eucharistic Meaning* zidentyfikował stałe i zmienne elementy w interpretacji doktryny transsubstancjacji, którą Luter podawał w latach 20. XVI wieku – a więc w przełomowym momencie, naznaczonym odchożeniem od katolickiej interpretacji Eucharystii i starcia z radykalnymi przedstawicielami Reformacji¹³.

Należy przywołać tu także ważną pracę nad wczesną teologią Marcina Lutra, autorstwa Christoha Burgera (*Tradition und Neubeginn. Martin Luther in seinen frühen Jahren*, Tübingen 2014)¹⁴. Burger przeanalizował, w jaki sposób Luter jeszcze w czasach klasztornych, a także na początku Reformacji, krytycznie oceniał kluczowe koncepcje teologii późnego średniowiecza („Gnade”, „Gottesliebe”, „Gottesfurcht”, kult maryjny itd.). Szczegółowa analiza wpływu niderlandzkiej *devotio moderna* – nowoczesnej pobożności – na wczesne dokonania Lutra¹⁵ ma istotne znaczenie dla niniejszego opracowania.

Niedawno, w jubileuszowym roku Reformacji, Lyndal Roper podjął udaną próbę przeanalizowania na nowo biografii Lutra¹⁶, koncentrując się w szczególności na

8 Jacob Cornelisz van Oostsaenen (ca. 1475–1533): de renaissance in Amsterdam en Alkmaar, red. D. Meuwissen, P. van den Brink, Y. Bleyerveld, Zwolle 2014, s. 319.

9 A.J. Kölker, *Alardus Aemstelredamus en Cornelius Crocus. Twee Amsterdamse priester-humanisten. Hun leven, werken en theologische opvattingen. Bijdrage tot de kennis van het Humanisme in Noord-Nederland in de eerste helft van de zestiende eeuw*, Nijmegen 1963, s. 357.

10 L. Jardine, *Inventing Rudolph Agricola: Cultural Transmission, Renaissance Dialectic, and the Emerging Humanities*, w: *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, red. A. Blair, A. Grafton, Philadelphia 1990, s. 39–86.

11 H. de Waardt, *Endor and Amsterdam*, s. 126–139.

12 R.W. Quere, *Changes and Constants: Structure in Luther's Understanding of the Real Presence in the 1520's*, „The Sixteenth Century Journal”, 16, 1985, nr 1, s. 45–78.

13 T.J. Davis, „The Truth of the Divine Words”: *Luther's Sermons on the Eucharist, 1521–28, and the Structure of Eucharistic Meaning*, „The Sixteenth Century Journal”, 30, 1999, nr 2, s. 323–342.

14 Ch. Burger, *Tradition und Neubeginn. Martin Luther in seinen frühen Jahren*, Tübingen 2014, s. 251.

15 Ibidem, s. 78ff.

16 L. Roper, *Martin Luther: Renegade and Prophet*, New York 2018, s. 541.

wczesnych latach jego pracy teologicznej. Autor opisywał spór pomiędzy reformatorami, dotyczący istoty Ostatniej Wieczerzy – a polegający nie tylko na różnicy zdań w kwestiach teologicznych, lecz również na konflikcie personalnym (choćby między Lutrem a Karlstadtem)¹⁷.

W ważnej monografii *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy* (2006)¹⁸ Lee Palmer Wandel podąża za ewolucją idei i praktyki Eucharystii, od późnośredniowiecznych refleksji *devotio moderna*, do ruchów Reformacji i Kontrreformacji, nie zapominając o różnicach regionalnych. Książka Wandel pozostaje kluczowa dla studiów nad sporami wokół Eucharystii i dla zrozumienia tych ostatnich. L.P. Wandel zredagowała także znakomitą pozycję *A Companion to the Eucharist in the Reformation* (2014). Autorzy tej zbiorowej pracy analizowali najważniejsze czynniki wpływu reformacji: teologię, praktyki religijne, miejsca kultu, sztukę i muzykę¹⁹.

A. Nelson Burnett i N. Thompson zajęli się kontrowersją eucharystyczną z punktu widzenia dwóch ważnych przedstawicieli ruchu Reformacji, których poglądy różniły się od poglądów Lutra – mianowicie Andreasa Karlstadta²⁰ i Martina Bucera²¹.

Thomas J. Davis prześledził ewolucję interpretacji natury Eucharystii, którą w swoim myśleniu przeszedł przywódca Reformacji, i zidentyfikował przyczyny leżące u podstaw sprzeciwu Lutra wobec doktryny katolickiej i symbolicznej interpretacji reformatorów szwajcarskich.

Keith D. Lewis²² przeanalizował pierwszy spór zuryski między Ulrichem Zwinglim i Johannem Faberem. Badał on początki radykalnych poglądów Zwingliego na temat natury Eucharystii. Wspomniana dysputa miała miejsce w styczniu 1523 roku i pomimo prowincjonalnego charakteru ujawniła najważniejsze punkty sporne we wczesnym okresie reformacji.

Joseph Leo Koerner w swojej nowatorskiej publikacji *Die Reformation des Bildes* (2006, wyd. 2, 2017)²³ zbadał najważniejsze wymiary interakcji między nową teologią a obrazowaniem religijnym – „Słowo”, „Sakrament” i „Oczyszczenie” w kontekście ikonoklazmu. Koerner stwierdził prymat Słowa w nowej kulturze wizualnej. Mimo obrazoburczych rozruchów obrazy nie zostały całkowicie wyeliminowane – nadal były konieczne, aby wspierać przesłanie kazania, stanowiącego centralny punkt luterańskiego nabożeństwa. Jak staramy się pokazać w niniejszym artykule, na wczesnym etapie Reformacji „Słowo” było równie kluczowe w obrazowaniu katolickim, zanim zastąpiła je estetyka trydencka.

Współtwórcy nowej zbiorowej monografii pod redakcją J.L. Koenera i B. Heala²⁴ kontynuowali eksplorację płodnego tematu, jakim jest kultura wizualna Reformacji, lecz tym razem w większym stopniu skupili się na sztukach

17 Ibidem, s. 221.

18 L.P. Wandel, *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy*, Cambridge 2006, s. 306.

19 *A companion to the Eucharist in the Reformation*, red. L.P. Wandel, Leiden 2014, s. 518.

20 A.B. Nelson, *Karlstadt and the Origins of the Eucharistic Controversy. A Study in the Circulation of Ideas*, Oxford 2011, s. 234.

21 N. Thompson, *Sacrifice and Patristic Tradition in the Theology of Martin Bucer, 1534–1546*, Leiden 2005, s. 315.

22 K.D. Lewis, *Unica Oblatio Christi: Eucharistic Sacrifice and the first Zürich Disputation*, „Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série”, 17, 1993, nr 3, s. 19–42.

23 J.L. Koerner, *Die Reformation des Bildes*, Munich 2017, s. 600.

24 *Art and Religious Reform in early modern Europe*, red. B. Heal, J.L. Koerner, Londyn 2017, s. 230.

użytkowych i grafikach, którym zazwyczaj poświęca się znacznie mniej uwagi niż malarstwu sztalugowemu.

Metody badawcze

Do rozwiązania postawionych problemów zastosujemy szereg narzędzi analitycznych. Przeprowadzimy formalne, ikonograficzne i ikonologiczne analizy dwóch wyżej wymienionych sztychów, aby zidentyfikować źródła artystyczne i narracyjne, które zainspirowały Jacoba Cornelisza, a następnie potwierdzić lub obalić tezę o wyjątkowości przedstawienia *Paschy*. Dalej przeanalizujemy treści przedstawione przez Alarda z Amsterdamu w opisie towarzyszącym rycinie. W kolejnym kroku zidentyfikujemy i przeanalizujemy źródłowe teksty Reformacji, do których autor się odnosił, co pozwoli nam zrekonstruować główne tezy wczesnoreformacyjnych sporów o istotę Eucharystii, prowadzonych w owych czasach przez Marcina Lutra. W swoich wczesnych traktatach Luter odrzucił kilka głównych eucharystycznych dogmatów kanonu rzymskiego (*Canon Missae*). Zrekonstruujemy zatem ideologiczne tło opisywanych rycin i wyjaśnimy ich osobliwości ikonograficzne, które pozostawiły ślad w szesnastowiecznej sztuce Niderlandów.

Wyniki badań

I

Passio Domini Nostri Jesu Christi wyróżnia się na tle podobnych publikacji z kilku powodów. Po pierwsze, wartość artystyczna rycin (w liczbie 64), stworzonych dla potrzeb tej książki, znacznie przewyższa poziom twórczości spotykany w analogicznych pozycjach. Historiografia portretuje Jacoba Cornelisza jeśli nie jako utalentowanego innowatora, to co najmniej jako zdolnego ucznia mistrzów północnego renesansu – przy czym Albrecht Dürer jest tu najbardziej oczywistym wzorem. Po drugie, jak już wspomniano powyżej, jako jedną z rycin wybrano przedstawienie Paschy. Została umieszczona pomiędzy dwiema innymi scenami: apokryficznym pożegnaniem Chrystusa z Matką oraz Chrystusem obmywającym stopy Apostołom. Po scenie Umywania Nóg następuje Ostatnia Wieczerza.

Autorzy przedstawień Męki Pańskiej zwykle pomijali scenę Paschy z powodu jej niezgodności z logiką narracyjną, ukształtowaną dla potrzeb tego typu literatury modlitewnej. Narracja rozwijała się w następującej kolejności: najpierw opisywano upadek Adama i Ewy ze względu na jego znaczenie w uzasadnieniu stwierdzenia, że Chrystus jest nowym Adamem, co z kolei zrodziło potrzebę wyjaśnienia, dlaczego Chrystus musiał odpokutować za grzechy rodzaju ludzkiego. Następnie pojawiał się opis życia Chrystusa (od Narodzenia po Zmartwychwstanie lub Wniebowstąpienie) lub relacja z ostatniego tygodnia jego ziemskiego życia: od przybycia do Jerozolimy do wspomnianego już Zmartwychwstania lub Wniebowstąpienia. Pascha nie pasuje do żadnej z tych historii, pomimo jej obecności w Piśmie Świętym i argumentów, jakie znajdujemy w Ewangeliach synoptycznych, łączących Ostatnią Wieczerzę z Paschą.

Mimo to istnieją przykłady przedstawiania sceny Paschy. Jej wyobrażenia często pojawiały się w tak zwanych Bibliach dla ubogich (*Biblia pauperum*) i *Zwierciadłach ludzkiego zbawienia* (*Speculum humanae salvationis*) – czyli w dwóch formatach średniowiecznej literatury religijnej zawierających sceny z Pisma Świętego, które cieszyły się olbrzymią popularnością. Prezentacji każdego wydarzenia zapisanego w Nowym Testamencie towarzyszyły jego odpowiedniki wizualne – obrazy (tzw. prototypy lub anty-typy). Na przykład Ostatnia Wieczerza miała kilka prototypów:

Eliasz i Anioł, Pascha, Zbieranie Manny, a także Spotkanie Melchizedeka z Abrahamem. Wszystkie te sceny znajdziemy, zebrane w jednym miejscu, na najsłynniejszym i najwybitniejszym poliptyku o tematyce eucharystycznej – Ołtarzu Najświętszego Sakramentu (1464–1468) autorstwa Dierica Boutsy.

W metodzie doboru scen do *Pasji* Alarda połączono dwie konwencje: typową i narracyjną. Co więcej, jego opis Paschy obejmuje aż trzy strony, podczas gdy Ostatnia Wieczerza jest przedstawiona na zaledwie jednej stronie. Oczywistym jest, że Pascha została włączona do Męki Pańskiej w określonym celu. Miała dostarczyć czytelnikom nowego, dobitnego przesłania, jakie wcześniej nie było potrzebne.

Jednak wyjątkowość wizerunku Paschy nie ogranicza się tylko do samej obecności tego przedstawienia i jego niekonwencjonalnego umiejscowienia. Z jednej strony wizerunek odnosi się do przedstawień, jakie znamy z dzieł poprzedników, np. Dierica Boutsy i drzeworytów z ilustrowanych wydań Biblii. Okazuje się, że Biblia koburgska (*Biblia Sacra Germanica* z 1483 roku) jest tu najbliższym odpowiednikiem. Takie zapożyczenia nie dziwią, ponieważ Pompeius Occo, mecenas Jacoba Cornelisza, pracował dla firmy kupieckiej należącej do Fuggerów, niemieckich monopolistów, a tym samym był w stanie nabyć owo kosztowne wydanie, zazwyczaj zdobiące biblioteki patrycjuszki i arystokratycznych rodzin niemieckich.

Przedstawienie Paschy ma tu układ pionowy. Słoczone w zamkniętej, wąskiej przestrzeni trzynaście postaci ustawiono wokół stołu. Wszystkie sylwetki, z wyjątkiem dwóch mężczyzn na pierwszym planie, wyglądają raczej statycznie, zaś ich twarze mają nieostre rysy. Niemniej jednak czytelnik może z łatwością wyobrazić sobie Chrystusa i jego apostołów w tej grupie, w miejsce grupy Żydów, którzy zwykle pojawiają się w przedstawieniach Paschy. Chrystus stoi w centrum, składając ręce w modlitewnym geście. Patrzy na jagnię paschalne i na bochenek chleba. Chrystus i apostołowie mają w rękach laski podróżne, pasujące do opisów w Księdze Wyjścia. Święty Jan stoi po prawej stronie, z rękami złożonymi w takim samym modlitewnym geście co Jezus, zaś Święty Piotr stoi po lewej, twarzą do Nauczyciela. Postać apostoła po lewej stronie pierwszego planu wprowadza do przedstawionej sceny element dynamiki. Przyłapan w momencie, w którym bierze do ust kawałek jagnięciny, wydaje się być ostatnią osobą, która dopiero co „wkroczyła” na scenę. Widać tylko jedną nogę postaci, na której opiera cały ciężar ciała. Druga noga „nie zmieściła się w kadrze”. Postać apostoła rozbija tutaj odwieczną i wszechobecną średniowieczną sztywność.

Judasza również umieszczono na pierwszym planie, naprzeciwko apostoła. On także przyjął dość dynamiczną, choć nienaturalną pozę, z lewą nogą wysuniętą przesadnie daleko do przodu. Oczywiście jest, że naoczny świadek – artysta – zamierzał przekazać napięcie wewnętrzne, które pojawiło się tuż przed oskarżeniami, jakie Chrystus postawił apostołom po wieczerzy.

Ikonografia Paschy łączy zatem cechy żydowskiego święta i Ostatniej Wieczerzy. Tego rodzaju połączenie jest dość rzadkie, ale okazuje się, że nie jest to jedyny taki przykład. W malarstwie sztalugowym znaleźliśmy dwa kolejne.

Przyjmuje się, że oba przykłady, o których mowa, są dziełami Mistrza Pokłonu Antwerpskiego, anonimowego artysty wyróżnionego przez Maxa Friedländera w grupie antwerpskich manierystów. Uważa się, że powstały w latach 1520–1530. Pierwszy jest połączony z przedstawieniem Uzdrawienia Sługi Setnika w Kafarnaum²⁵. Jest to

25 <https://rkd.nl/explore/images/34821> [dostęp 27.11.2017].

bardzo nietypowy przykład w kontekście szesnastowiecznej ikonografii. W centrum Ostatniej Wieczerzy przedstawiony jest Chrystus. Stoi otoczony przez apostołów, których postaci zamykają prostokątny stół z obu stron. Ich gesty i mimika są bardzo sztywne, niemal statyczne, a twarze nie mają indywidualnych cech. Fałdy stroju przypominają wyrzeźbione draperie gotyckich posągów. Te cechy sprawiają, że są one podobne do przedstawień Ostatnich Wieczerzy znanych z obrazów tzw. prymitywów flamandzkich.

Uważa się, że Ostatnia Wieczerza autorstwa Mistrza Pokłonu Antwerpskiego powstała w tej samej dekadzie (jak zresztą prawie wszystkie dzieła antwerpskich manierystów). Niezależnie od tego, że powieli on nietypowe pod względem ikonograficznym zestawienie żydowskiej Paschy z ostatnim posiłkiem Chrystusa, obraz ten posiada także swoje odrębne cechy²⁶.

Ukazani tutaj apostołowie są pozbawieni typowej dla tego przedstawienia uroczystej powagi, jak gdyby Chrystus już oskarżył jednego z nich o zdradę. Apostoł stojący po lewej stronie na pierwszym planie ma na w pół otwarte usta – wygląda na zaskoczonego, wręcz oszołomionego. Kilku apostołów na środkowym planie, po prawej stronie, stoi zwróconych naprzeciw siebie, jakby nad czymś debatowali. Inni spoglądają pytająco na Chrystusa. Stół jest okrągły, co pozwala postaciom przyjąć mniej wymuszone pozy w układzie półkolistym – dzięki temu scena wygląda bardziej naturalnie.

Co sprawiło, że Mistrz Pokłonu Antwerpskiego przedstawił Ostatnią Wieczerzę w tak niezwykłym układzie ikonograficznym? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Brak ugruntowanej tradycji szkoły rysunku na początku XVI wieku w Antwerpii, rozpowszechnianie idei Reformacji, szeroka dostępność druków biblijnych, kaprysy klientów i popyt na wolnym rynku sztuki – wszystkie wymienione czynniki mogły mieć swój wpływ. Szkoła manieryzmu antwerpskiego wyróżnia się ikonograficzną ekscentrycznością i eksperymentami z zasadą *decorum*. Stąd być może przyjęto nietypową ikonografię, która okazała się atrakcyjna z czysto komercyjnego punktu widzenia.

Czy Jacob Cornelisz. kiedykolwiek widział Ostatnią Wieczerzę Mistrza Pokłonu Antwerpskiego? Czy pracując nad *Passio Domini* szukał inspiracji w innym przedstawieniu Ostatniej Wieczerzy? Ta hipoteza wydaje się prawdopodobna, jeśli założymy, że van Oostanen spotkał się z Dürerem w Antwerpii w 1521 roku. Kolejne dowody na to, że artysta był zaznajomiony ze sztuką południowych Niderlandów, można znaleźć między innymi w monografii autorstwa Charlesa D. Kuttlera²⁷. I tak, jeśli Jacob Cornelisz. rzeczywiście odwiedził Antwerpię w 1521 roku lub nieco później, to nie mógł nie zobaczyć dzieł manierystów z Antwerpii dostępnych w sprzedaży w galeriach (nider. „pands”)²⁸. Zauważywszy niezwykłą ikonografię, artysta mógł wykonać szkic przedstawienia, który później wykorzystał w 1523 roku w swoich rycinach do Męki Pańskiej. W poniższych akapitach przeanalizujemy towarzyszący rycinom opis, aby pokazać idee i koncepcje leżące u podstaw tego dzieła, wyjaśniające takie podejście. Zapożyczając schemat ikonograficzny Mistrza Pokłonu Antwerpskiego,

26 <https://rkd.nl/explore/images/110371> [dostęp 27.11.2017].

27 C.D. Cuttler, *Northern painting from Pucelle to Bruegel: fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries*, Holt 1968, s. 439.

28 Więcej informacji na temat wspomnianych galerii, zob. S. van. Ginhoven, *Connecting Art Markets: Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632–78) and the Overseas Paintings Trade*, Leiden 2016, s. 288.

van Oostanen znalazł był może sposób na kontrastowe zestawienie Paschy (pierwszej części wieczerzy) z Ostatnią Wieczerzą i jej doktryną transsubstancjacji.

Czy mogło się zdarzyć odwrotnie – a mianowicie, że to Mistrz Pokłonu Antwerpskiego wykorzystał innowację ikonograficzną Jacoba Cornelisza? Obaj artyści częstokroć powielali kompozycje odnoszące komercyjny sukces i zapożyczali elementy z prac innych artystów. Istnieją jednak pewne przesłanki podważające taką hipotezę. Po pierwsze, mistrz z Antwerpii prawdopodobnie skopiowałby apostoła po lewej stronie obrazu, z powodu jego ekstrawagancji, która wywołuje najsilniejsze wrażenie i rozbija zamkniętą monolityczność kompozycji. Co więcej, nie ma dowodów na to, że amsterdamskie wydanie *Passio Domini* pozostawiło ślad w Antwerpii, która miała wówczas status stolicy drukarstwa. Dlatego najbardziej prawdopodobnym scenariuszem wydaje się, iż to Jacob Cornelisz. zobaczył oryginał bądź kopię jednej z Ostatnich wieczerzy namalowanych przez Mistrza z Antwerpii, a następnie powielił tę scenę, wprowadzając doń pewne modyfikacje – zwłaszcza że już wcześniej praktykował takie podejście, tworząc własne interpretacje rycin Dürera we wcześniejszych wersjach Ostatniej Wieczerzy.

Ostatnia Wieczerza w *Passio Domini* stanowi płynne uzupełnienie poprzedniego drzeworytu. Podążając śladem wcześniejszych rycin van Oostanena, zapożycza ona wiele cech stylistycznych i kompozycyjnych z przedstawienia Ostatniej Wieczerzy w Wielkiej Pasji Dürera (1510). Uczniowie siedzą wokół stołu; Jan spokojnie śpi na piersi Chrystusa, podczas gdy Nauczyciel, sądząc po jednoznacznym geście, błogosławi chleb i wino. Baranek z poprzedniej grafiki – przedstawiającej Paschę – został sprowadzony do rozebranej tuszki mięsa, jako dowód na to, że Chrystus i jego uczniowie wypełniali nakaz Starego Testamentu, aby jeść mięso jagnięcia bez łamania kości (Wj 12, 46). Teologowie również widzą analogię pomiędzy wspomnianym nakazem a śmiercią Chrystusa na krzyżu – gdyż kości Jezusa nie połamano, a przebito tylko jego bok (J 19, 33–34).

Kielich – najwyraźniej wypełniony winem – stoi na pierwszym planie przed tacą z kośćmi baranka, zaś obok niego leży kawałek chleba. W ten sposób zebrano wszystkie elementy, wymagane do ostatecznej – kulminacyjnej – części Ostatniej Wieczerzy, kiedy ma się odbyć Najświętszy Sakrament Eucharystii.

Van Oostanen wolał przedstawić to wydarzenie, aniżeli scenę zdrady popełnionej przez Judasza. Jego decyzja jest zgodna z praktykami wczesnego malarstwa niderlandzkiego, znanego z Ołtarza Eucharystii autorstwa Dierica Boutsa. Nawet jeśli rozpatrywany w oderwaniu od towarzyszącego mu opisu, wybrany schemat ikonograficzny jest znaczący, w szczególności jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym czasie Reformacja rozpowszechniała się, a jej zwolennicy odrzucali doktrynę Przejścia. Od czasu poliptyku Boutsa, także inne ołtarze Najświętszego Sakramentu w późnośredniowiecznych Niderlandach opierały się na podobnej idei – przedstawienia momentu, w którym Chrystus błogosławi chleb i wino i przekazuje je swoim uczniom jako swoje Ciało i Krew.

Afirmacja doktryny Eucharystii w wizerunku Ostatniej Wieczerzy nie była przypadkowym dopasowaniem do tradycji ikonograficznej. Jacob Cornelisz., Pompeius Occo, Doen Pietersz. oraz Alard z Amsterdamu byli aktywnymi członkami wspólnoty religijnej w Amsterdamie, która sponsorowała kaplicę „Heilige Stede” („Święte miejsce”) i kościół wzniesiony w 1456 roku. Kaplica została założona w celu upamiętnienia cudu Eucharystii, który miał miejsce w 1345 roku. Pobożny katolik zachorował i zaprosił kapłana, aby mógł przyjąć z jego rąk Najświętszy Sakrament.

Kapłan ostrzegł go, że gdyby poczuł mdłości i zwymiotował opłatek, to musi nakazać swojej służącej, aby spaliła zwymiotowaną treść. Przepowiednia się spełniła. Służąca zebrała wymiociny i wrzuciła je do ognia. Nagle zobaczyła wśród płomieni nietknięty Opłatek. Wyciągnęła poń rękę, nie odczuwając bólu od płonącego ognia i odzyskała Hostię, która pozostała chłodna w dotyku. Opłatek zachowano i przekazano księdzu, który potwierdził cud. Już w 1360 roku dom chorego zamieniono w kaplicę, a ta wkrótce stała się tłumnie odwiedzanym ośrodkiem pielgrzymek, którego znaczenie zaczęło słabnąć dopiero w XVI wieku.

Stąd wniosek, że wszyscy zaangażowani w publikację *Passio Domini* byli w pewien sposób związani z Najświętszą Eucharystią, co wpłynęło zarówno na ikonografię przedstawienia, jak i na towarzyszący mu opis, który przeanalizujemy w dalszej części artykułu.

Zatem dwie ryciny – *Pascha* i *Ostatnia Wieczerza* – tworzą rodzaj dyptyku w ramach zbioru przedstawień pasyjnych. Ukazują one pierwszą i drugą część posiłku Jezusa i jego uczniów, a jednocześnie przypominają o ustanowieniu Święta Paschy dla Żydów i Eucharystii dla Chrześcijan. Takiej kombinacji nie sposób znaleźć w żadnym innym obrazie Paschy, gdyż zazwyczaj starano się unikać luźnego interpretowania biblijnej narracji. Nietypowe jest również to, że Chrystus i jego uczniowie niejako zastępują Żydów podczas Paschy. Podobny zabieg obecny jest tylko w pracach anonimowego mistrza z Antwerpii. Niekonwencjonalna ikonografia podkreśla zasadnicze przesłanie książki, zaś towarzyszącej ilustracjom narracji udaje się owo przesłanie uwydatnić.

II

Przyjrzyjmy się zatem, jak wygląda towarzysząca narracja i w jaki sposób uzupełnia ona bądź uwydatnia przesłanie ilustracji.

Tekst *Passio Domini* jest czymś w rodzaju zbieraniny. Alard z Amsterdamu przyznał, że obok własnych tekstów zawarł w nim strofy 18 autorów chrześcijańskich – by wymienić tylko najśłynniejszych: Prudentiusa, Petrarcki, Angelo Poliziano i Murmelliusa²⁹. Komentarze do rycin z przedstawieniem *Paschy* i *Ostatniej Wieczerzy* są przypisywane samemu Alardowi – tak wskazano w przedmowie tych rozdziałów.

Co logiczne, inspiracją do tekstu był przede wszystkim rozdział 12 Księgi Wyjścia. Znajdziemy również pewne zapożyczenia z poprzednich rozdziałów, obrazujących plagi egipskie. Choć pochodzą ze Starego Testamentu, to ich struktura jest nietypowa i czasami odbiega od narracji w Księdze Wyjścia. Alard zaczyna od słowa Bożego, które ustanawia święto Paschy. Szczególny nacisk kładzie na regularność tego ostatniego: humanista wręcz dodaje od siebie słowa „[...] i będzie świętowane bez żadnych zmian”³⁰. Po określeniu zasad doboru właściwego dnia i podkreśleniu ponadczasowej natury nakazu, autor opisuje baranka, którego należy złożyć w ofierze i wyjaśnia, jak ową ofiarę przygotować.

Następnie pojawia się opis tego, w jaki sposób drzwi powinny być oznaczone krwią baranka, aby anioł śmierci mógł ominąć te domostwa, zabijając wszystkie

29 C. Möller, *Jacob Cornelisz*, s. 166.

30 „Ecce nuovo veteris hoc celebrabitur ordine Pascha / Septima ite peragenda dies non dispare ritu / Semper est, semperque pari renovanda paratu [...]”, cyt. za: A. Amstelredamus, J.C. van Oostsanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

dzieci pierworodne w drodze przez Egipt³¹. W końcowych paragrafach wyjaśnia czyny popełnione przez faraona, które przyniosły cierpienie ludowi Egiptu.

W ten sposób humanista podkreśla dwa najważniejsze punkty: po pierwsze, że Pascha, będąca ofiarą czynioną dla Boga, będzie odprawiana regularnie, a po drugie, że ignorancja władców może siać spustoszenie i stanowić zagrożenie dla poddanych. Badacze wiążą tę drugą myśl z nastrojami religijnymi i politycznymi w Amsterdamie w owym czasie; zupełnie pomijają natomiast myśl pierwszą. Niemniej jednak uważamy, że jej znaczenie jest kluczowe, zwłaszcza w kontekście sporów wokół Eucharystii, i przeanalizujemy tę tezę w kolejnych akapitach.

Opis ryciny przedstawiającej Ostatnią Wieczerzę jest znacznie krótszy, gdyż zajmuje zaledwie jedną stronę i odnosi się do dwóch scen: w pierwszej, Chrystus wskazuje na zdrającę; zaś w drugiej ustanawia Sakrament Eucharystii, głosząc uczniom, że swoje Ciało i Krew poświęca dla odkupienia ich grzechów. Alard kładzie szczególny nacisk na transformację – przeistoczenie – chleba i wina³², i nie wydaje się to być przypadkowym wyborem, szczególnie w kontekście scen przedstawionych na ilustracji.

Idea humanisty oraz logika, w myśl której zawarto tu przedstawienie dwóch wieczerzy, a nie tylko jednej, staje się oczywista, gdy spojrzymy nań w świetle dysput eucharystycznych, które miały miejsce około 1520 roku oraz doktryn, którym sprzeciwiali się Alard z Amsterdamu i jego współpracownik Jakub Cornelisz. Był to czas, kiedy reformacyjne nastroje i idee Lutera zaczęły zyskiwać popularność, w dużej mierze dzięki rozpropagowaniu techniki drukarskiej. Jak podaje katalog „ksiąg niderlandzkich”³³ wszystkie znaczące wczesne prace Lutera tłumaczono i drukowano na dużą skalę. Kilka spośród traktatów Lutera mogło wpłynąć na Alarda z Amsterdamu, a następnie – na van Oostsanena: *Najświętszy Sakrament Świętego i Prawdziwego Ciała Chrystusa i Braterstwa* (*Ein Sermon von dem hochwürdigen Sakrament des heiligen wahren Leichnams Christi und von den Brüderschaften*, 1519), *Kazanie o Nowym Testamencie* (*Ein Sermon von dem Neuen Testament, das ist von der heiligen Messe*, 1520), *Niewola babilońska Kościoła* (*De captivitate Babylonica ecclesiae*, 1520) oraz *De Abroganda Missa Privata* (1521).

Jeszcze przed włączeniem się do dyskusji eucharystycznej i publikacją traktatów na ten temat, Luter podnosił różnice między Paschą a Ostatnią Wieczerzą – między ofiarą tej pierwszej, i tej drugiej. W swoich wykładach na temat Listu do Hebrajczyków Luter stwierdza, że „On [Chrystus] dokonuje pięknego rozróżnienia między dwoma rodzajami ofiary [starotestamentowej i nowotestamentowej], kiedy mówi, że w dawnej ofierze przypominano o grzechach, zaś w nowej ofierze było i jest wspomniane odpuszczenie grzechów poprzez Słowo. [...] W dawnym przymierzu wiedza o grzechach trwa i wzrasta; w przymierzu nowym, przemija i słabnie”³⁴.

31 „Fascibus hissopi tinctis in sanguine, passim / Postibus asperso laquearia sanguine manent”, cyt. za: A. Amstelredamus, J.C. van Oostsanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

32 „Nec ubi dicta dedit, palmis sibi frangere pane: / Divisque dehunc tradit: sanctusque precatus, / Discipulos docuit sanctum se tradere corpus. [...] / Gratis sanctificat verbis: potuque ministrat. / Edocuitque suum se divisisse cruorem. / Atque ait, hic sanguis populi delicta remittet. / Nunc potate meum, eterna haec foedera pacis...”, cyt. za: A. Amstelredamus, J.C. van Oostsanen, D. Pietersz, *Ritvs Edendi Paschalis Agni*.

33 *Netherlandish Books: Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601*, t. 2, red. A. Pettegree, M. Walsby, Lejda–Boston 2011, s. 868.

34 Cyt. za: J. Atkinson, *Lectures on the Epistles to the Hebrews*, w: *Luther: Early Theological Works*, red. J. Atkinson, Louisville 2006, s. 186.

W pierwszym traktacie, w którym Luter podejmuje temat kontrowersji eucharystycznej – zatytułowanym *Najświętszy Sakrament Świętego i Prawdziwego Ciała Chrystusa i Braterstwa* (1519), podkreśla on rolę Sakramentu Eucharystii (*communio*) jako podstawę wspólnoty wierzących. Luter opowiadał się za wprowadzeniem Komunii Świętej pod dwoma postaciami, jednocześnie czyniąc paralełę z wolą Chrystusa, który wspierał swoich uczniów podczas Ostatniej Wieczerzy, a także z wieczerzą żydowskiej Paschy³⁵. Reformator Kościoła unika stwierdzenia wprost, że Eucharystia nie jest ofiarą – koncentruje się raczej na odrzuceniu wyjątkowej roli kapłaństwa w sprawowaniu komunii świętej i znaczenia wszystkich ludzi zjednoczonych w jednym braterstwie Najświętszego Sakramentu.

W *Kazaniu o Nowym Testamencie* (1520), jak zauważył Volker Leppin³⁶, Luter odrzucił dwukierunkową dynamikę Eucharystii, stwierdzając, że płynie ona w jednym kierunku, a mianowicie z góry. Oznaczało to, że Wieczerza Pańska nie miałaby już znaczenia ofiary składanej przez kapłana Bogu: człowiek stał się jedynie odbiorcą łaski.

Później potwierdził to jeszcze w *Formula Missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi* (1523), zdecydowanie odrzucając *Offertorium* i kilka innych modlitw z katolickiego kanonu mszalnego jako czysto ludzkie wynalazki i twierdząc, że stanowią one nadużycie³⁷. W tym samym roku, 26–28 października, w drugim sporze eucharystycznym z Zwinglim ponownie odrzucił rozumienie Mszy Świętej jako ofiary³⁸.

Niewola babilońska Kościoła, opublikowana później niż wyżej wymienione kazania, dostarczyła bardziej szczegółowych argumentów i wywarła większy wpływ w Niderlandach. Uważana jest za najważniejszą publikację Lutra, podsumowującą wypowiedzi wyrażone we wcześniejszych kazaniach. Marcin Luter pisał: „Na początek muszę zaprzeczyć, jakoby istniało siedem sakramentów, zaś obecnie twierdzę, że są tylko trzy: chrzest, pokuta i chleb. Wszystkie trzy zostały poddane haniebnemu zniewoleniu przez rzymską kurie, a sam kościół okradziono z wszelkiej jego wolności”³⁹. Następnie twórca Reformacji opowiada się za „wyzwoleniem z niewoli” trzech prawdziwych sakramentów: Eucharystii, Chrztu i Pokuty. Luter wylicza oznaki niewoli Eucharystii, wymieniając w pierwszej kolejności ograniczenie komunii świeckich do tylko jednej postaci (chleba): „Wynika z tego dalej, że jeśli Kościół może odmówić laikatowi jednej postaci komunii, czyli wina, to może także odmówić im drugiej, czyli chleba”⁴⁰. Następnie podnosi temat transsubstancjacji: „Przychodzą następnie do nieprzeniknionych głębi, a perorując o transsubstancjacji i wypowiadając nieskończone metafizyczne banały, niszczą właściwe rozumienie

35 „Just as the Jews were required to eat the Passover with bitter herbs, standing and in haste, which also signifies that this sacrament demands souls that are desirous, needy and sorrowful”, cyt. za: *A Treatise Concerning the Blessed Sacrament of the Holy and True Body of Christ and Concerning the Brotherhoods*, w: *Works of Martin Luther*, t. 2, tłum. J. Schindel, Philadelphia 1916, s. 15.

36 V. Leppin, *Martin Luther*, w: *A Companion to the Eucharist in the Reformation*, red. L.P. Wandel, s. 44.

37 M. Luther, *Formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi*, Wittenberg 1523, nlb (s. 3).

38 U. Zwingli, *In Search of True Religion: Reformation, Pastoral, and Eucharistic Writings*, Oregon 1984, s. 45.

39 M. Luther, *On the Babylonian captivity*, w: M. Luther, *Three treatises*, Minneapolis 1970, s. 132.

40 *Ibidem*, s. 136.

i właściwe przeznaczenie zarówno sakramentu, jak i testamentu wiary [...]”⁴¹. Wreszcie w sprawie postrzegania mszy jako dobrego uczynku i ofiary (*opus bonum et sacrificium*) stwierdza: „z sakramentu i testamentu Boga, który należy przyjąć jak błogosławiony dar, sami sobie zrobili dobry uczynek, który następnie dają innym i składają Bogu w ofierze”⁴². Rok później Luter rozwinie tę tezę w *Niewłaściwym użytku z Mszy Świętej* (łacińska wersja *De Abroganda Missa Privata*, 1521), argumentując: „Za każdym razem, gdy jesz chleb i pijesz z kielicha, ogłaszasz śmierć Pana, aż On przyjdzie. Nie należy ofiarować ani służyć, lecz tylko przyjmować, jeść i pić”⁴³. Wspomniana publikacja wywołała burzliwe spory. Erazm z Rotterdamu, który dotąd konsekwentnie wspierał Lutra w nadziei na doprowadzenie do jego pogodzenia z Kościołem, porzucił tę misję⁴⁴. Publikacją wspomnianej pracy Luter przekroczył Rubikon. Nie trzeba było długo czekać, by nowa bulla papieża Leona X nałożyła ekskomunikę na twórcę Reformacji i na jego zwolenników. Jak zwykle w takich przypadkach, papież ekskomunikował reformatorów, a w szczególności samego Lutra, w bulli *Coena Domini* (*O Wieczery Pańskiej*), wydawanej co roku w Wielki Czwartek – a więc w dniu, w którym Eucharystia została wprowadzona, a także w dniu uważanym przez Kościół katolicki za moment, w którym ustanowiono sakrament kapłaństwa.

Warto wspomnieć, że wyżej wspomniany związek, jak również zmiany w doktrynie sugerowane przez Lutra, w jakiś sposób wpłynęły na wszystkie instytucje Kościoła i na hierarchię kościelną. Sakrament Eucharystii – komunია pod dwoma postaciami: chleba i wina – został ustanowiony przez samego Chrystusa i przekazany apostołom podczas Ostatniej Wieczery, która miała miejsce w przeddzień Ukrzyżowania. Sobór Laterański w 1215 roku orzekł, że w Eucharystii chleb i wino zamieniają się w prawdziwe Ciało i Krew Chrystusa po wypowiedzeniu przez kapłana określonych słów, które zmieniają ich substancję, choć nie zmieniają ich wyglądu. Ową zmianę substancji nazwano *przeistoczeniem*. Sakramentu dokonuje kapłan, a umożliwiają to wypowiedziane przez niego słowa; żadna osoba świecka ani młodszy duchowny nie mają takiego prawa. Z tego powodu sakrament Kapłaństwa i sama godność duchowna stanowią integralną część sakramentu Eucharystii. Co więcej, każda msza (i uczestnictwo w mszy) uznawano za dobry uczynek i ofiarę Bożą – aluzję do ofiary będącej zadośćuczynieniem dokonywanym przez Żydów podczas Paschy, co dawało im ochronę przed karą Pana i czyniło narodem wybranym. Taka interpretacja miała również praktyczną stronę: umożliwiała bowiem nabożeństwa na żądanie czy nabożeństwa prywatne, czyli odprawianie mszy za pieniądze, czemu przedstawiciele Reformacji stanowczo się sprzeciwiali⁴⁵.

Luter zaatakował powyższe doktryny, kwestionując nie tylko samą transsubstancjację (nie podzielał przy tym radykalnego podejścia reformatorów szwajcarskich), ale także godność i doskonałość kleru, czym sprowokował silny opór ze strony księży katolickich.

W jaki sposób ryciny i teksty Jacoba Cornelisza van Oostsanena i Alarda z Amsterdamu odnoszą się do powyższych twierdzeń? Co sprawiło, że na kartach oma-

41 Ibidem, s. 163.

42 Ibidem, s. 168–169.

43 M. Luther, *De Abroganda Missa Privata*, 1521, s.p.

44 T.J. Wengert, *Human Freedom, Christian Righteousness: Philip Melancthon's Exegetical Dispute with Erasmus of Rotterdam*, Oxford 1998, s. 23.

45 J. Schofield, *Philip Melancthon and the English Reformation*, Aldershot 2006, s. 92.