

Martyrologiczne i katastroficzne wizje w polskim malarstwie barokowym

*Na podstawie sandomierskich obrazów
Karola de Prewo*

fragmenty pracy doktorskiej

Sztuka, idąc z duchem czasu zmienia swoje oblicze; to, co było ideałem, pięknem, harmonią, nawiązaniem do antyku, zostaje odrzucone. W miejsce tych wartości stają nowe: walka dobra ze złem, światła z ciemnością. W formie ważny staje się kontrast, dysharmonia, dynamika, ruch. Postacie mają być jak żywe, rozpychające się na płótnie, mają wychodzić do widza. Obraz ma działać na wiernych, ma pokazywać życie i naukę Kościoła, ma stanąć do walki ze złem, uczyć wyboru drogi i pokazywać drogę do Boga. Obraz ma iść jak rycerz do walki za wiarę. Ma być zaangażowany. Jest to odpowiedź sztuki na hasła Soboru Trydenckiego i sytuację rozłamu w Kościele. Sztuka religijna przeciwstawia się reformacji i herezjom, więcej, próbuje wpływać na wiernych, akcentuje wychowawczy i moralny aspekt. Docenia się ją tylko jeśli spełnia te kryteria, co nie zawsze łączy się z jej autonomicznymi celami, niemniej mamy do czynienia z erupcją motywów, przedstawień, nowatorskich rozwiązań. Później, gdy sztuka związała się z innymi rejonami życia i przeżywania, nie miała już tak różnorodnych i bogatych przedstawień ikonograficznych jak w dobie baroku. A przecież malarstwo, mimo że pożyteczne propagandowo, nie było w owym czasie w Polsce najważniejszą dziedziną sztuki. Architektura, rzeźba, jubilerstwo, srebrne aplikacje na obrazach religijnych, wota, aureole, insygnia władzy, miecze, wreszcie

zastępowanie obrazu malowanego obrazem w całości srebrnym (pisze o tym Mariusz Karpowicz w *Sztuki polskiej drogi dziwne*). To wszystko było ważniejsze od malarstwa, a mimo to, mimo traktowania obrazów jako biblii pauperum, malarstwo rozwijało się, było ważne dla ludzi i było mimo wszystko autonomiczne poprzez język i ikonografię. To była sztuka zaangażowana, walcząca o ideały religijne, moralne i światopoglądowe.

Sceny martyrologiczne, męczeństwa świętych miały utrwaląć wiarę, kierować na drogę zbawienia. Miały pobudzić wiernych do obrony wartości religijnych. Pośrednio związana z tematem martyrologicznym jest makabra, może ona podkreślać albo niwelować tragizm. Rozkwit makabrycznych przedstawień nie był związany tylko z kontrreformacją i oddziaływaniem jezuitów, lecz także z rozwojem nauk, badań anatomicznych, sekcji zwłok, specyficznych spektakli anatomicznych prezentowanych w teatrach anatomii. Były one budowane najczęściej przy ośrodkach akademickich (Padwa, Bolonia). Teatr taki mógł pomieścić kilkaset osób. Na środku stał stół sekcyjny, który oddzielony był balustradą od widowni. Miejsca dla widzów znajdowały się wokół stołu na podestach, aby scena była lepiej widoczna. Podczas wykładu, gdy profesor omawiał jakiś narząd ludzki, pokazywał ten narząd wykorzystując przygotowane wcześniej przez pomocnika spreparowane ludzkie zwłoki. W Bolonii lubowano się w takich spektaklach w czasie karnawału, wtedy wykładowi towarzyszyła muzyka, a widzowie byli skryci za karnawałowymi maskami¹.

Myślę, że wojny, zarazy, klęski żywiołowe oraz konflikty religijne miały też wpływ na to, iż mamy dziś do czynienia z dużą ilością tematów z tego okresu związanych ze śmiercią, czy z męczeństwem. Wręcz sama ikonografia śmierci w temacie i formie łączyła się z barokowym określaniem formy światłem i cieniem, budowaniem napięć i dynamiki w obrazie².

Makabra to coś strasznego, okropnego, koszmarnego, czy też wedle innej definicji makabra zajmuje się operowaniem obrazowań motywów śmierci, trupów, rozkładu ciał. Przykładem może być twórczość rzeźbiarza Gaetana Giulia Zumbo, działającego we Florencji pod koniec XVII w. Tworzy on przedstawienia zarazy, rozkładu ciał. Jego sztuka zmuszała do kontemplacji kruchości życia i jego przemijalności oraz nakłaniała do skruchy³.

Nie jest ona tylko związana z barokiem, wręcz przeciwnie, występowała wcześniej, a także później. Rozrywki cesarów antycznego Rzymu, walki

gladiatorów, ukrzyżowania, rozrywanie więźniów przez dzikie zwierzęta, później rzeź w noc św. Bartłomieja, zabijanie, torturowanie heretyków, palenie na stosach, wbijanie na pal, na to wszystko patrzono chciwie, sycąc i zaspokajając swój zwyrodniały (dla nas) instynkt agresji, walki, mordu. Lecz pamiętajmy, że to co teraz wydaje nam się zwyrodnieniem, co budzi odrazę, wówczas odzwierciedlało ducha czasu, stosunki społeczne. Sztuka barokowa, obrazując krwawe sceny męczeństwa nie chciała propagować tychże czynów, lecz próbowała wpajać heroizm. Człowiek oswajał się z trupem, stawał się wręcz niewrażliwy: jak opisuje Pasek, żołnierze posługiwali się zwłokami jako poduszką, tj. kładli głowy na brzuchu zabitego, a jeden z żołnierzy nawet posłyszał nad ranem, że coś trupowi „grduknęło”, może właśnie dokonał żywota. Najemnik Holsten opisuje, iż za siedzenie i spanie mieli nagie zwłoki, siedząc na nich palili fajki, a koniom cugle przywiązywali do głów trupów.

Bano się nie tylko wojny, ale także chorób, zwłaszcza chorób zakaźnych, z najważniejszą: dżumą. Dżuma atakowała wielokrotnie: w połowie XIV w. (kiedy zmarło około 1/3 ludności kontynentu) oraz w połowie XVII w. i na początku XVIII w. W okresie 1650–1660 na dżuma i inne choroby zakaźne pochłonęły około miliona osób. Drugą groźną chorobą był tyfus plamisty roznoszony przez żołnierzy; atakował w Polsce podczas Potopu, a także w latach 1727, 1737 oraz 1770⁴.

Obrazowania Boga, świętych, wydarzeń religijnych, objawień, ekstaz, scen biblijnych, walki dobra ze złem pojawiają się w okresie baroku z niespotykanym nigdzie bogactwem form, wyrazu, ujęć tematu. Dzieła jawią się jako obiekty nie tylko o wymowie dudaktycznej, lecz potrafiące wprowadzić wiernych w stan kontemplacji i kontaktu z Bogiem. Tym, co może taki kontakt stworzyć było światło. Tak jak w prawosławiu ikona, poprzez swoją formę, ściśle przepisy tworzenia, jest w stanie wywołać przeżycie mistyczne, tak artysta o odpowiednim talencie, trzymający się ścisłych reguł budowy obrazu światłem może doprowadzić wiernego do kontaktu z Bogiem. To nasycanie światłem, przenikanie nawet cieni światłem wychodzącym od obrazu, postaci, tworzy nastrój. Znamienne jest w baroku pojawianie się głębokiego cienia, wyłanianie się postaci z tego mroku. Cień potrafi zająć większość powierzchni obrazu. Czy byłoby to możliwe w renesansie? Nie, tak jak niemożliwe było namalowanie chłodnego cienia, refleksu. To Leonardo

badał barwne refleksy dopełniające barwy cieni, ale uważał, że nie można tego malować, bo zaciemni to przejrzystość dzieła, „naturalną wspaniałość przedmiotu” i zaleca budowanie cienia poprzez dodanie do lokalnej barwy czerni. Taka była doktryna, więc obserwacja podlegała selekcji. Dopiero kiedy Tycjan, będąc swoistą trampoliną poprzez swoją długą twórczość, odkrywa barwę nie jako coś przyległego do przedmiotu, lecz jako samoistną tkankę, ruchliwą i zmienną tworzącą przedmiot, możliwe było różnicowanie waloru i siły barw.

Równomierną jasność barw zastąpiono zróżnicowaniem tonów, od dających się określić, do zupełnie nienazwanych⁵. Zaczęto świadomie wykorzystywać grę barw, półtonów. Tak też było z mrokiem.

Przed barokiem symbolika światła była pierwszą zasadą bytu, przenikała teologię, filozofię, kosmologię. Świat składał się z koncentrycznych sfer światła okalających Ziemię, coraz jaśniejszych, tworzących niebo kosmiczne, które z kolei jest obrazem nieba duchowego, jest światłem promieniującym od Boga. Na mrok nie było miejsca w tym świecie. Ciemność kojarzyła się z siłami piekielnymi, należała do zła. Była kojarzona z niebytem i grzechem. Ewolucja następuje powoli, wspomnieć należy o traktacie Lomazza, gdzie autor pisze o rodzajach światła i wymienia światło naturalne (niebo), sztuczne (świeca) oraz światło metafizyczne, sakralne (padające od osób boskich i aniołów). Światło sakralne jest zawsze skupione (np. silne światło wpadające przez mały otwór), otoczone mrokiem. Uzyskanie takiego światła nie jest możliwe bez aktywizującego się mroku. Ze wzrostem zainteresowania mrokiem mamy do czynienia nie tylko w sztuce, ale przede wszystkim w religii, astronomii, naukach o projekcji cieni oraz alchemii. Św. Jan od Krzyża pozytywnie rozpatruje ciemność. W jego doktrynie noc duszy nie jest negatywna, lecz jest koniecznym etapem drogi do Boga. Mistyk hiszpański w traktatach „Noc ciemna”, „Droga na Górę Karmel” porusza m.in. temat wędrówki duszy pod kątem wiary, pisze o rezygnacji z drogi dóbr doczesnych i dóbr duchowych na rzecz postawy „nada” (nic), drogi czystej wiary. Rozróżnia on takie etapy drogi duszy, jak: noc czynna zmysłów, noc czynna ducha, noc bierna. Po pierwsze dusza musi się pozbyć wszystkich rzeczy, które miała na świecie, później musi podążać drogą wiary do celu, celem jest Bóg (noc czynna zmysłów). Następny etap to pozabawienie światła w rozumie jak i zmysłach, zdanie się na samą wiarę (noc czynna ducha). Św. Jan od Krzyża tak pisze:

Wiara według teologów jest to uzdolnienie duszy, pewne i ciemne. Dlatego jest uzdolnieniem ciemnym, bo karze wierzyć w prawdy objawione przez samego Boga, które są ponad wszelkie światła przyrodzone [...] To nadmierne światło płynące z wiary jest dla duszy ciemnym mrokiem, bo tak pozbawia światła rozumu, jak światło słońca gasi wszelkie inne światła [...] Wiara jest nocą dla duszy, ale daje jej również światło. Im bardziej ją zaciemnia, tym więcej udziela jej światła z siebie [...] Z tego, cośmy powiedzieli, można wyprowadzić wniosek, że wiara jako noc ciemna, udziela światła duszy w ciemności pograżonej⁶.

Noc jest nie tylko symbolem oddalenia od Boga, lecz „ciemną” łącznością z Bogiem⁷. Ta zmiana nastawienia znalazła odbicie w twórczości artystów, wpłynęła na nich oraz zmieniła światopogląd ówczesnych ludzi. Stwierdzono, że ciemność i noc nie są złe, że mogą również prowadzić do Boga. Światło przenika wszystko i nawet najgłębszy mrok do niego należy.

Ta zmiana światopoglądu stwarza nowe możliwości malarskie, budowania na zasadzie kontrastu światła i mroku mas, ruchu, przestrzeni. Obraz staje się na oczach widza, widzenie barokowe zanurza całą sytuację w przestrzeni, głębi, napina kontrasty, postać jest wpisana w otoczenie, to światło wyrwa, szarpie, stwarza kompozycję. Detal zostaje podporządkowany całości, jasność formy jest częściowo przysłonięta na rzecz wyrazu, siły wizji. Postać podporządkowana jest całości, deformowana światłem, odrealniana. Szczegół wpisany jest w ogół i jest mu podległy. Sztuka religijna dostała nową, silną formę, którą starała się wykorzystać do walki z reformacją.

I trzeba przyznać, że robiła to przekonywająco, z rozmachem, wygrywając na polu sztuki z herezjami.

PRZEDSTAWIENIA SCEN MĘCZEŃSTWA I TEMATÓW ZWIĄZANYCH ZE ŚMIERCIA W SZTUCE EUROPEJSKIEJ

Św. Ignacy Loyola, jezuita, zaleca w „Ćwiczeniach duchowych”, aby przed kontemplacją tajemnicy np. Trójcy Świętej przypomnieć sobie historię, wyobrazić miejsce, sytuację, np. niebo. Poczuc zapach tego miejsca, wyobrazić sobie każdą osobę, każdy przedmiot, tak jakby się tam było. To ważne jest dla malarza — poczuć miejsce. Tak też robili wielcy malarze. Rembrandt starał się przede wszystkim wyczuć nastrój obrazu który chce namalować, wczuć się w klimat, potem starał się dobrać scenę do tego klimatu, czy smutnego,

czy radosnego itp. Kiedy miał już ustalony nastrój sceny, to dobierał kompozycję do tego nastroju, ustawiał światło wzmagające ten klimat, na pierwszym planie lub dalej, i wreszcie na samym końcu, kiedy miał już cały świat wymyślony, dobierał aktorów, ilość osób, sposób ich przedstawienia — jak do siebie zwróconych, w jakich pozach. To powodowało, że kompozycje Rembrandta są pełne, dosadne i prawdziwe, wychodzące z artysty. Poza największymi malarzami, praktyka najczęściej jednak była inna. Większość artystów stosowała się do zaleceń zamawiającego i reguł, które obowiązywały w owym czasie.

Duży wpływ na przedstawienia miały grafiki. To one, tańsze od obrazów, proste w reprodukowaniu, podręczne, z łatwością „podróżowały” po Europie. Z dużą biegłością rytownicy kopiowali obrazy, rysunki i drukowali je w wielu egzemplarzach. To w reprodukcjach, grafikach często szukano inspiracji, natchnienia. One też przekazywały zdobycze malarskie, nowe mody, czy ikonografię. Często motywy z grafik utrzymywały się przez ponad sto lat. Kolekcjonowano je. Z tych zbiorów różnych ujęć i tematów powstawały wzorniki, które także rozprzestrzeniały się po całej Europie, tworząc kanony przedstawień, wszechobecne w baroku, uniwersalne. Tak też gusta twórców pierwowzorów przenikały do szerokich rzesz artystów, którzy powielali te same przedstawienia, korzystając z ikonografii i kompozycji. Często można spotkać te same obrazowania, które są rozsiane po całej Europie.

Szczególne zainteresowanie martyrologicznymi i katastroficznymi tematami widzę w malarstwie północnej Europy. Chociaż oczywiście artyści hiszpańscy czy włoscy również sięgali do przedstawień męczeństwa świętych.

Popularne tematy w katolickiej sztuce religijnej okresu baroku to sceny męki Chrystusa, męczeństwa apostołów, świętych, sceny biblijne, vanitas, tańce śmierci. W każdym kościele mamy tego przykłady. Chociażby męczeństwo św. Sebastiana, św. Piotra, św. Mateusza, czy u nas św. Stanisława.

Równie popularne były wyobrażenia doskonałego zakonnika czy zakonnicy. Pojawiły się przedstawienia dobrej i złej śmierci. Śmierć, przerywając życie, odbierana była w baroku jako sprzymierzeniec zła. Wiercono, że jest konsekwencją grzechu pierworodnego, więc wynika ze zła i dopiero Zbawiciel wygrywa z nią. Śmierci się bano, bo śmierć nagle mogła zagrozić zbawieniu⁸. Oczywiście można zaobserwować swoistą modę na taką czy inną scenę w zależności od czasów w jakich żył artysta.

Pewne przedstawienia pojawiają się, jeszcze inne są w rozkwicie, a inne z kolei zanikają; zmienia się treść, ale przede wszystkim przeobrażeniu ulega sposób przedstawienia, forma.

Można wspomnieć tu o obrazowaniach tańca śmierci, od pojmowania tego tematu jako ogólnie relacji między życiem a śmiercią do bardziej zawężonego pokazania tańczącej śmierci z ludźmi żywymi. Od średniowiecznych przedstawień *Danse macabre* w arkadach kostnicy na cmentarzu paryskiego klasztoru franciszkanów Aux Saints Innocents, poprzez rysunki i drzeworyty Hansa Holbeina Młodszeo, Heinricha Aldegrevera, *Taniec Śmierci* Johanna Eliasa Ridingera (istotny dla przedstawień w Polsce i Niemczech, bo jest kopią rozpowszechnianej w owym czasie ulotki, przedstawiającej w centrum tańczący okrąg kobiet oraz kościotrupów, wokoło umieszczone są medaliony ze scenami, w których szkielety prowadzą przedstawiciele różnych stanów) czy Daniela Nikolausa Chodowieckiego; przedstawienia te były obecne kilka wieków, także forma od uproszczonej zmienia się na dosadniejszą, opisową⁹.

Motyw śmierci przewija się także w martwych naturach. Temat *vanitas* rozwijał się od XV w. w Niderlandach, ale jego rozkwit nastąpił w XVII w. w Lejdzie. Przedstawiano czaszki, piszczele, zepsute potrawy, klepsydry, zwiędłe kwiaty, książki, a także *écorché* — obrazowania anatomiczne, które stały się autonomiczną formą artystyczną. Były to np. przedstawienia układu mięśniowego człowieka¹⁰. Poprzez te atrybuty *vanitas* są obrazowaniem przemijalności, kruchości i marności życia, jego nieuchronnego końca. Można tu wymienić Jana Gossaerta Mabuse'a (*Czaszka*), Cornelisa Norbertusa Gijsrehtsa, Philippe de Champaigne'a i jego *Vanitas*, Juana de Valdés Leala (*Hieroglify naszych ostatnich dni...*). Georges de La Tour z obrazami *Magdaleny pokutującej* wpisuje się także w treść *vanitas*.

Większość artystów trzymała się jednak obowiązującego kanonu, kopiowała ryciny, przetwarzała je, inspirowała się innymi twórcami. Natomiast wielcy malarze, poruszając martyrologiczne tematy dochodzą do własnych formalnych i wyrazowych rozwiązań. Artyści wielcy nie zawsze byli artystami pierwszoplanowymi, czasami za swoje wybory artystyczne płacili utratą pozycji, sławy (najbardziej znany przykład: Rembrandt).

Najwybitniejsi malarze baroku wybijali się ponad przeciętność, tak w przesłaniu dzieł, jak też w ich formie. Podejmowali martyrologiczne

tematy, ale brutalność, dramatyzm wydobywali środkami malarskimi, np. Michelangelo Merisi (Caravaggio) ostrym kontrastem światła i cienia podkreślał brutalny realizm obrazów. Caravaggio, w *Ścięciu świętego Jana* kontrastuje dramatyczną scenę ze spokojną masą mroku. W *Ukrzyżowaniu św. Piotra* żelazną dyscypliną kompozycji, dosadnością formy, chłodem (nie ma żadnej krwi), zmarszczonym czołem św. Piotra opowiada o męczeństwie tego świętego. *Męczeństwo św. Mateusza* jest bardziej rozbudowane, na płótnie znajduje się więcej postaci. W centrum obrazu artysta ustawia kata, świadkowie zbrodni rozpierzchają się na boki, a z góry, spośród chmur anioł sięga do świętego palmą. Postacie otaczają dwoma łukami z dwóch stron oprawcę, który świeci najmocniejszym światłem.

Rubens ze swoją dynamiką, gwałtownością, zmieniający, deformujący kształt człowieka choćby w *Zdjęciu z krzyża*, czy w *Henryku IV w bitwie pod Ivry*, wpisuje się w obrazowanie relacji człowiek i śmierć. Także Nicolas Poussin zainteresował się śmiercią, widać to w brutalnej scenie mordu w *Rzezi niewiniątek* oraz katastrofy w *Dżumie w Aszdod*. Malowania ciała na stole w prosektorium, trupa, śmierci podjął się w *Anatomiach* Rembrandt. W *Anatomii doktora Deymana* nawet umieszcza trupa w centrum obrazu (obraz ten uległ częściowemu spaleni w 1723 r., i teraz trup jest po prawej stronie).

Manierysta El Greco w obrazie *Męczeństwo świętego Maurycego* scenę męczeństwa spycha na krawędź płótna, a na pierwszym planie pokazuje świętych w chwilę przed tragedią. Na niebie wydarzeniom przyglądają się aniołowie z wieńcami laurowymi i liśćmi palmy. Jak na każdym płótnie tego artysty, cała scena jest nasycona niezmiernym światłem. Malarzem scen martyrologicznych był Jusepe de Ribera. Jego przejmujące *Męczeństwo św. Bartolomea* czy *Męczeństwo św. Filipa* porażają drapieżnością cienia, mocą światła, wyrazistością formy. Niezwykłą brutalnością cechuje się obraz Artemisia Gentileschi *Judyta zabijająca Holofernesa*, gdzie z ucinanej głowy strugami leje się krew. Inaczej męczeństwo pokazuje Francisco de Zurbaran. W obrazie *Św. Serapion* nie ma krwi, nie ma śladu tortur, męka jest ukazana poprzez nienaturalnie zwieszoną głowę. Tak więc różne było podejście artystów do scen dramatycznych, od mocnego światłocienia Caravaggia, wzmacniającego nastrój sceny, poprzez dynamiczne obrazy Rubensa, mistyczne światło El Greca, czy szarpany, drapieżny cień Ribery, do naturalizmu Artmisii Gentileschi, czy dramatycznej ciszy Zurbarana.

Trudno tu wymienić wszystkich znaczących twórców podejmujących tematy martyrologiczne, ale trzeba podkreślić, że ci najwięksi potrafili z tych przedstawień wydobyć i przekazać ponadczasowe wartości, wprowadzali innowacje, a także umieli perfekcyjnie posługiwać się warsztatem artystycznym, np. Caravaggio. O tragicznych treściach mówili nie tylko poprzez dany temat, ale przede wszystkim potrafili wyrazić je przez układ kompozycyjny, zderzenie mas, napięcie kierunków, wykorzystanie emocjonalnych walorów koloru. Tym zachwycają. Artyści średniej klasy tworzyli zwykle przedstawienia raczej opisujące temat, niż wyrażające go oraz często powielali uznane dokonania mistrzów.

W galerii barokowych obrazów, często przeładowanych, ciężkich, czarnych, bez oddechu artystów średnich, sztuka wielkich malarzy tworzy ponadczasową jakość.

POLSKIE OBRAZOWANIA SCEN ŚMIERCI I MĘCZEŃSTWA

Barok w Polsce rozprzestrzenił się od początku XVII w. i trwał do połowy XVIII w.

Pierwszym budynkiem barokowym był kościół jezuitów w Nieświeżu, zaczęty w 1582 roku.

Ale rozkwit baroku nastąpił dopiero dwadzieścia lat później.

Na tle Europy Zachodniej czy Azji, skłonności do makabryzmu w okresie wczesnego baroku w Polsce były mniejsze. Sztuka polska renesansu i wczesnego baroku jest raczej powściągliwa pod względem drastycznych przedstawień. Zwłaszcza na południu kraju, gdzie silne są wpływy włoskie; nie przedstawia się scen makabrycznych (co innego na północy, gdzie dominowały wpływy niderlandzkie). Słynna *Bitwa pod Lepanto* Tomasza Dolabelli z 1632 r. nie ma drastycznych scen. Choć formalnie bliska przedstawieniom Karola De Prewo ze względu na duże nagromadzenie postaci oraz przedstawienie w obrębie jednego obrazu wielu wątków; konstrukcja obrazu jest wyrazista mimo rozbudowanej i zróżnicowanej przestrzeni, a całość lepiej malowana. Bartłomiej Strobel w *Ukamienowaniu św. Szczepana* z lat trzydziestych XVII w. pokazuje scenę bezpośrednio przed ukamienowaniem, oprawcy podnoszą właśnie kamienie. Motywy męczeństwa zakonników widnieją na obrazach ze stall w kościele opactwa benedyktynów w Tyńcu z lat trzydziestych XVII w.

Na ziemiach polskich często malowano z rycin mistrzów zachodnich, tak robił choćby Tomasz Dolabella, czy Michael Willmann. Obyczaj ten często stosowano i nie było w tym nic zdrożnego, gdyż obraz, który powstał i tak rządził się swoimi prawami. Maria Mucharska opisuje wpływ grafiki na twórczość Dolabelli. Przykładowo w *Uczcie w domu Szymona*, na pozór inspirowanej Paolem Veronesem, autor przy malowaniu Magdaleny posiłkował się grafiką Jana Sadlera, która przenosiła rysunek Martena de Vosa, obrazującego ukazanie się zmartwychwstałego Chrystusa Marii Magdalenie. Ale na tym nie koniec, Dolabella korzystał jeszcze z dwóch dzieł: obrazu malarza parmeńskiego Giambatisty Tintiego (nie znaleziono co prawda grafiki, ale ponieważ Dolabella dosłownie przeniósł kompozycję z tego dzieła, musiała istnieć jakaś rycina) i rysunku Martena de Vosa przeniesionego na rycinę przez Cornelisa Gallego. Tak więc *Uczta w domu Szymona* powstała pod dużym wpływem rysunków Martena de Vosa, rozprzestrzeniających się w formie rycin¹¹. Do artystów oraz rytowników, którzy wpłynęli na przedstawienia religijne w Polsce należą m.in. Marten de Vos, Hieronim Wierix, Cornelis Galle, Theodor Galle czy Philipp Sadler. Ich grafiki często były inspiracją dla artystów rodzimych.

Także częste wyjazdy artystów w celu pogłębiania artystycznych umiejętności wpływały na przenikanie motywów i ikonografii. Przykładem na ziemiach polskich mogłyby być obrazy wymienionego powyżej Willmanna z cyklu lubiąskiego, przedstawiające męczeństwo dwunastu apostołów (także św. Pawła) oraz *Podniesienie Krzyża Chrystusowego*. Cechą szczególną jest dramatyczny naturalizm. Artysta przedstawia apostołów w momencie męczeństwa, śmierci. Dzieła są równie drastyczne co obrazy Karola de Prewa. Willmann pokazuje obdarte ze skóry ciało św. Bartłomieja, św. Jana w kotle oliwy, ukrzyżowanie św. Andrzeja. Postacie skatowane, umęczone mają jednak twarze spokojne i pogodnie patrzące w niebo. Ten brutalny naturalizm mógł mieć źródła w tragicznych doświadczeniach wojny trzydziestoletniej.

Dopiero po potopie szwedzkim, w wyniku tragicznych przeżyć jakich doświadczyli Polacy, pojawiają się przedstawienia trupów, czaszek, śmierci, drastyczne sceny męczeństwa świętych. Z przedstawień świętych i zakonników można wymienić *Św. Izidora* Erazma Wąsowskiego z 1664 r. z kościoła parafialnego w Lewiczynie ze sceną hiszpańskiego arystokraty w tle, czy obrazy pustelników w zakrystii bazyliki na Jasnej Górze w Częstochowie

namalowane po 1651 r. przez Mistrza Pustelników. W ołtarzu głównym w Pelplinie znajduje się *Męczeństwo św. Urszuli z towarzyszymi*. Przykładem scen z Biblii może być *Oplakiwanie* Jana Reisnera z 1695 w kościele wizytek w Warszawie, czy *Ofiara Salomona* Palloniego znajdująca się na sklepieniu zakrytym kościoła kamedułów na Bielanach. Należy do nich *Sąd Ostateczny* z klasztoru wizytek w Krakowie, gdzie anioł trzyma miecz płomienisty i zagradza drogę śmierci. Inny *Sąd Ostateczny*, przypisywany Tomaszowi Muszyńskiemu, z kopuły kaplicy Świętego Krzyża przy kościele dominikanów w Lublinie, namalowany w latach 1654–1658, przedstawia po jednej stronie Chrystusa sędziego, po drugiej krzyż. Do obrazów przedstawiających katastrofę należy znajdujący się w Muzeum Pomorskim w Gdańsku *Pożar na Długim Targu* Bartłomieja Millwitza. Pojawiają się wizerunki tańczących postaci ze śmiercią. Słynne *Tańce śmierci* ukazują korowód kościotrupów i przedstawicieli różnych stanów — tradycja malowania ich trwała do XIX w; od obrazu u bernardynów w Krakowie, poprzez późnobarokowe obrazy Antoniego Gruszeckiego z klasztoru kapucynów, również w Krakowie, do *Tańca śmierci* u bernardynów w Warszawie — ostatniego znanego. Ale to nie są jedyne drastyczne obrazowania. Jest ich więcej: gnijące trupy z flakami znajdujące się na cyklu płaskorzeźb z kaplicy Pana Jezusa w Tarłowie Mistrza Tarłowskiego z połowy XVII w. należą na pewno do najbardziej drastycznych. Przedstawiają rozmowy różnych stanów i różnych etapów życia ze śmiercią, np.: młodzieniec ze śmiercią. Równie drastyczne są obrazy w farze krośnieńskiej, malowane przez miejscowego artystę. Jeden z nich — *Memento mori* przedstawia u góry Chrystusa na piedestale, natomiast poniżej leżą zwłoki człowieka. Gnijący trup jest otoczony tiarą, koroną, chorągwiami, kardynalskim kapeluszem i orszakiem zbrojnych, czyli symbolami dostojeństwa, władzy i bogactwa. Jest tam też paleta malarza, młotek, nożyce. Jedynym strojem trupa są owady, insekty, ropuchy, węże. Na obrazie *Dzwon śmierci*, też z fary krośnieńskiej, śmierć wkracza w momencie zabawy, pijatyki. Diabły pociągają za dzwon, wbijają widły w potępionych, żołnierze śmierci zabijają mieszczan. *Vanitas* z klasztoru wizytek w Krakowie przedstawia żywego trupa, czyli ciało w stanie rozkładu. Pełza po nim robactwo, pod sobą ma też symbole władzy: koronę, tiarę, szkatułę z pieniędzmi. W Bodzanowie na obrazie *Triumf śmierci*, kościotrup jest przedstawiony na koniu, z napiętym łukiem. Ryciny *Dwie drogi życia* (Hieronima

Wierixa z końca XVI w., oraz nieznanego autora z XVII w.¹² pokazują po jednej stronie miasto szczęśliwe, po drugiej katastrofę, pożar, smoka pożerającego mieszkańców, kompozycję wieńczy Jezus sądzący; poszczególne fragmenty są opisane literami. Do tematu męczeństwa należy też obraz Łukasza Porębskiego z kościoła Bożego Ciała w Krakowie pt: *Chrystus przyjmujący członka bractwa napastowanego przez nieprzyjaciół zbawienia* z pierwszej połowy XVII w., przedstawiający Jezusa obejmującego uciśnionych braciszków, których śmierć próbuje ściągnąć do piekła; w drugiej kwaterze mnisi zrywają winorośl z Drzewa Krzyża i pielęgnują ogród. Przedstawienia te są drogowskazem dla wierzących, pokazują jakiego wyboru należy dokonać, która droga prowadzi do Boga oraz fakt, że wobec śmierci wszyscy jesteśmy równi.

Popularny był motyw dobrej śmierci, który pokazuje jak należy umierać. Umierający na łożu śmierci, opatrzony świętymi sakramentami i pojednany z Bogiem oddaje duszę w ręce anioła, Marii lub Jezusa. Konającemu towarzyszy ksiądz, śmierć, a także anioł walczący o jego duszę z diabłem (*Scena dobrej śmierci* z ok. 1700 z kościoła parafialnego z Ornety, Wacław Graf *Scena dobrej śmierci* z 1753 z kościoła parafialnego z Łukowa). Śmierć w obronie wiary, męczeństwo świętych można by zaliczyć jeśli nie do dobrej śmierci, to do śmierci chwalebnej.

Wspomniany wątek walki dobra ze złem przedstawiany był również za pomocą innego schematu ikonograficznego. Dla ówczesnych chrześcijan walka toczyła się nie tylko na płaszczyźnie wewnętrznych rozterek moralnych, ale odbywała się również w świecie zewnętrznym. Ucieleśnieniem zła byli innowiercy, dlatego obok przedstawień walczących dwóch armii: chrystusowej i diabelskiej (*Vexilla salutis* w kościele karmelitów trzewickowych w Trutowie) spotykamy również walczące armie chrześcijańską i muzułmańską (Graduał Karmelitański, *Dwie wrogie armie*, klasztor karmelitów trzewickowych na Piasku w Krakowie). Niekiedy ową walkę z niewiernymi wspiera samo niebo — *Św. Antoni wspierający atak na muzułmański port Alicante* z klasztoru franciszkanów w Krakowie¹³.

Epatowanie drastycznymi scenami było jednym z ważniejszych nurtów w sztuce polskiej począwszy od drugiej połowy XVII w.¹⁴

Śmierć zatem staje się częstym motywem w przedstawieniach. Zapewne spowodowane było to tragicznymi doświadczeniami wojen. Być może

tylko duże nagromadzenie drastycznych scen mogło poruszyć odbiorcę. Niewątpliwie ogromne znaczenie dla ówczesnych artystów miała tendencja, która wszystkimi znanymi środkami artystycznymi chciała wywołać jak najmocniejsze wrażenie u widza.

OBRAZY „MARTYROLOGIUM ROMANUM”

W niniejszej pracy chciałbym się zająć cyklem „Martyrologium romanum”.

Słowo martyrologium pochodzi od greckiego *martyrlogion*, które powstało ze słowa *martyr* – świadek oraz wyrazu *logos* – słowo, mowa. Martyrologion to opowiadanie o świadkach nauki Chrystusa. Dawanie świadectwa wiary w pierwszych wiekach często kończyło się ofiarą życia. Słowo *martyr* zmieniło w II w. znaczenie na męczennik, a martyrologium stało się opowiadaniem o męczennikach. W wyniku prześladowań w pierwszych trzech wiekach chrześcijaństwa męczenników za wiarę było bardzo wielu. Zaczęto spisywać męczenników (II–III w.), pojawiły się kalendarze lokalne, które z biegiem czasu obejmowały coraz to większe obszary. Wymieniano się kulem świętych w poczuciu więzi rodzinnej.

Najstarsze ogólne martyrologium pochodzi z końca IV w., to „Martyrologium Syryjskie”. Później powstało kalendarium św. Hieronima, które zaczynało się od 25 grudnia i opisywało życie, śmierć i miejsce pochówku świętego. Dziełem, które wpłynęło na wygląd późniejszych opracowań, było dzieło św. Bedy Czcigodnego z 735 r. On zaczyna martyrologium od 1 stycznia. Św. Ado, arcybiskup z Vienne, ułożył martyrologium na modłę kalendarzową i nazwał „Vetus Romanum Martyrologium”, czyli „Dawne martyrologium rzymskie”. Na przestrzeni wieków powstawało wiele różnych wersji martyrologium, np. Usuarda (875 r.). Właśnie na podstawie tego martyrologium powstało „Martyrologium Romanum” Grzegorza XIII i Klemensa X z wydania z 1701 r., które posłużyło Karolowi de Prewo do namalowania obrazów w katedrze¹⁵.

Obrazy wpisane są w drewnianą boazerię. Na dole ściany, przy podłodze malowidła oprawiono cokołem o podziałach architektonicznych, wykazujących elementy o widocznych wpływach włoskich; z boazerią związane są konfesjonały; po bokach bieżą korynckie pilastry, zwieńczone belkowaniem. Projektant nie jest znany, prawdopodobnie kształcił się we Wiedniu¹⁶. Domniemanymi wykonawcami byli: Krzysztof Domański, rzeźbiarz z Sandomierza, stolarz Wojciech oraz czeladnik stolarski Kazimierz¹⁷.

Na podstawie dostępnych informacji można domniemywać, iż najpierw powstało dwanaście obrazów, przedstawiających męczeństwa pierwszych chrześcijan, umieszczonych w nawach. Według Urszuli Stępień mogły one być ukończone w 1717 r., bo już w r. 1713 umówiono się na wykonanie konfesonatów oraz tablatur do tych malowideł. Ale wydaje mi się, iż po śmierci fundatora w 1715 r. prace musiano przerwać, skoro w 1751 r. podczas wizytacji biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego ramy obrazów nie były pomalowane ani pozłoczone.

Obrazy są opisane po łacinie, u góry, nazwami miesięcy: styczeń, luty, itd.; kolejno idąc nawą boczną od ołtarza (po prawej stronie, gdy patrzymy w stronę ołtarza), w stronę chóru i dalej po przeciwnej stronie, od lipca do grudnia wracamy do ołtarza. Pod chórem znajdują się cztery malowidła nawiązujące do historii Sandomierza. Dwa pierwsze obrazują wydarzenia z II najazdu tatarskiego na Sandomierz w 1260 roku — *Męczeństwo Sandomierzan* i *Męczeństwo 49 dominikanów*. Po drugiej stronie znajduje się, już słynny(!?), *Rytualny mord żydowski* oparty na wydarzeniach z 1710 r., kiedy oskarżono sandomierskich Żydów o zamordowanie sieroty, Jerzego Krasnowolskiego. Obok widnieje scena wysadzenia Zamku w Sandomierzu w 1656 r. przez Szwedów. Sam układ podpowiada, iż dwanaście obrazów przedstawiających „Martyrologium Romanum” musiało powstać wcześniej i raczej nie mają one podwójnego autorstwa.

Malowidła są wielkoformatowe, kilkumetrowe, przy każdej scenie męczeństwa widnieje numer, mówiący którego dnia miesiąca obchodzimy święto danego męczennika. Obok obrazów, na malowanym kartuszu, znajduje się odpowiadający numerowi opis po łacinie: imię świętego oraz kim był, np.: 22. S. Marcellinus Presbyter decollatus.

Odbiorca może poruszać się po obrazie jak po labiryncie, każda cyfra wskazuje kolejny krok, kolejny dzień. W zamyśle autorów widać zamiłowanie baroku do tajemnicy. Znane są zaszyfrowane poematy, gdzie trzeba odszukać właściwe znaczenie, puentę, nazwisko autora. Nie bez przyczyny również jednym z najważniejszych elementów barokowego ogrodu był labirynt, który w gęstwinie ścieżek prowadzi jedną drogą do celu. Tym labiryntem może być świat, a jedyną drogą prowadzącą do celu, czyli zbawienia, jest droga wyznaczona przez Chrystusa. Podobnie w obrazach Karola de Prewa możemy się doszukać ukrytych znaczeń i analogii, liczba dwunastu



miesiący odpowiada dwunastu apostołom, cztery pory roku czterem ewangeliami, czy też fazom ludzkiego życia. Fazy te porównywano też z siedmioma planetami, dwunastoma miesiącami i, dalej, z dwunastoma apostołami, czy dwunastoma godzinami dnia i nocy. Barokowa poezja rozmiłowana jest też w anagramach; wierzono, że jeśli z tych samych liter można ułożyć dwa różne wyrazy, to istnieje jakiś głębszy związek między tymi wyrazami¹⁸. Tak więc znakiem szczególnym baroku jest nie mówienie wprost, lecz bawienie się samą formą, uciekanie się do symboli.

Obrazy Karola de Prewo obok spójności tematycznej, co jest oczywiste, łączy też podobieństwo formalne. W większości oparte są na podobnym schemacie kompozycyjnym. Cykl obrazów jest jednolity stylistycznie. Na pierwszym planie znajdują się największe postacie, im dalej są coraz mniejsze, często wielkość osób nie jest związana z perspektywą. Malarz bardzo

prosto maluje kolejne sceny, kolejne postaci, zdecydowanie przedstawia ruch, nie interesuje go imitacja rzeczywistości, wręcz topornie przedstawia twarz, ciało, właściwie rysuje farbą, zawężoną gamą. Deformuje i wykręca. Wbija narzędzia tortur i wyciąga wnętrzności. Odcina głowy i rozdrapuje rany. Wiesza i krzyżuje. Wyrzywa języki i przypala. Wbija na pal i stawia na stosie. Przebija strzałą krtań i wbija łopatę w bark. Rozcina głowy i wbija oszczep w bok. De Prewo odkrywa przed nami najciemniejsze zakamarki ludzkiej duszy, przedstawiając cały arsenał wymyślnych narzędzi tortur i repertuar kaźni.

Forma, w dużej mierze ze względu na treść, potraktowana jest dosadnie, malowanie jest szybkie i posiada znamiona pewnego schematyzmu. Drobne elementy autor próbuje stopić w jeden ruch, lecz powtarzające się podobne tony spłaszczają przestrzeń. Czynią momentami wrażenie malarstwa ludowego. De Prewo podjął się trudnego zadania, bo przecież ma na obrazie do przedstawienia 30–31 historii. Każda opowieść krwawa, wymagająca aby choć przez moment na nią popatrzeć. Podzielił postaci na pierwszoplanowe i dalsze. Stworzył kompozycje, gdzie kilka pierwszoplanowych postaci decyduje o wyrazie dzieła. Reszta postaci jest mniejsza i wchodząc w głąb obrazu wraz z plamą chmur, linią horyzontu, czy grupą aniołów ustawia kompozycję na dalszych planach. De Prewo napina obraz poprzez ustawienie postaci, różnicę mas i wielkości, zagęszczenie pierwszego planu, stopniowe zmniejszanie i oddalanie się postaci, ruch. Największą dramaturgię uzyskuje we fragmentach pierwszoplanowych, gdzie po mistrzowsku używa światłocienia, buduje wyjątkowe brzmienie opierając się na zawężonej gamie. Są to przedstawienia miejsc kaźni męczenników. Księża, święci, zakonnicy wznoszą oczy do Boga, modlą się, błogosławią wiernych i giną w męczarniach, przypalani, wieszani, skracani o głowę. Niektórzy męczennicy ubrani są w sutanny, inni są półnaczy, przepasani kawałkiem płótna. Otaczają ich oprawcy w barwnych szatach, często odziani na modłę wschodnią. Nad rojem postaci, wśród chmur unoszą się przybywające z nieba anioły, trzymające w rękach symbole męczeństwa i zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią: liście palmy i wieńce laurowe; czasami towarzyszą im putta. Całą scenę zamyka pejzaż z jakimś fragmentem architektury, np. zamkiem, ruinami świątyni.

Obrazy w katedrze wyglądają jakby były malowane bez szkiców. Malarz miał ogólny zamysł. Może autor korzystał z grafik, czy posiłkował

się obrazami, co w owym czasie było nagminne. Może robił szkice. Ja przynajmniej nie natrafiłem na żadne wzmianki o szkicach tego cyklu. Na pewno freski na ścianie De Prewo malował z arkuszy (więc można przypuszczać, że nie jest mu obca forma szkicu), w listach Wiedeński pisze o „abrysie”, obrysie, którego szukają, bo chcą zacząć nowy fresk. De Prewo sam wspomina o szkicach kompozycyjnych w liście do Elżbiety Sieniawskiej¹⁹. Więc pewnie przy tak dużym zamówieniu bez szkiców by się nie obeszło.

Autor najczęściej używa zawężonej gamy opartej na bieli, ugrze, czerwieni i czerni, czasami z niewielkim dodatkiem błękitów. W tej zawężonej gamie poszukuje różnic kolorystycznych. De Prewo zawężoną gamą wzmacnia nastroj obrazów.

Postaci dzielą się na dwie grupy o ciemnej i jasnej karnacji. Autor zgodnie z ówczesną symboliką różnicuje karnację ciał, im ciało ciemniejsze, tym osoba jest bardziej grzeszna²⁰. Oprawcy mają ciemną karnację, która (poza tym, że mówi o grzesznej duszy) pokazuje także pochodzenie tatarskie lub tureckie. Turcy lub Tatarzy — bo byli oni często w przeszłości najeźdźcami. Polska była przecież „przedmurzem chrześcijaństwa” i takie konotacje były naturalne. Jest to także typowa ludzka cecha — obarczenie winą za zło obcą, odmienną fizycznie i kulturowo, wyznającą inną wiarę grupę ludzi. Postaci świętych mają podobny, jasny ton, są tak samo oświetlone, twarze scharakteryzowane mają często jednakowo. De Prewo stosuje aktualizację, postaci ubiera we współczesne stroje, święci to ludzie prości, mimo uogólnień raczej wzięci bezpośrednio z codziennego życia. Kontrast tworzy się między kolorem ciała a kolorem pejzażu, zwykle ciemniejszego.

To, co jest znamienne dla tych prac, to skakanie po obrazie, co zresztą jest charakterystyczne dla sztuki ludowej. Oko nie znajduje głównego, zasadniczego rozstrzygnięcia kompozycyjnego. Poszczególne obrazy tworzą całość, są spójne, ale brakuje dosadnego, jednoznacznego uporządkowania motywu, przez co obraz odbiera się, zwłaszcza w dalszych planach, jak dzieło malarzy prymitywistów. Oko więc skacze od jednej sceny do drugiej. Te punkty kulminacyjne są rozmieszczone po całym płótnie, jakby autor nie mógł wybrać najważniejszego. Ma to swoje uzasadnienie merytoryczne — obrazy miały być w całości czytelne dla prostych ludzi. Wtedy już kontrreformacja, można powiedzieć, wygrała, ale nie zrezygnowała z możliwości wpływania poprzez dzieła sztuki na światopogląd wiernych. Pojedyncze części wyraż-

nie zaznaczają się, choćby sutanny, kolor ciała, czerwone szaty, budynki. Każda scena chce być ważna, chce zasługiwać na uwagę widza. Oko oglądającego przenosi się od sceny do sceny nie bez przyczyny. Te obrazy są właściwie do czytania po kolei, fragment po fragmencie, jak zbiór opowiadań, każde równie ważne. Mamy tu do czynienia z odwrotną sytuacją niż w pełnym baroku, gdzie rezygnuje się z samodzielności części na korzyść całości kompozycji. Tu rezygnuje się z zwartości układu na rzecz odrębnych historii. Nie jest to powrót do klasycznego uporządkowania akcentów, lecz bardziej prosta forma malarskości. Prosta, bo pozbawiona barokowej iluzji i zachwyty nad przedstawieniem „jak żywe”. Malarzowi zależało raczej na przekazaniu prostymi środkami maksymalnie bogatej i rozbudowanej treści. Pewna umowność materii szat czy zbroi, szkicowość, rezygnacja z imitacyjnego obrazowania stwarza nową wartość. To co razi, to brak indywidualizacji postaci, strojów, powtarzany schemat konstruowania osób i scen; często miałem wrażenie, że Prewo malował na pamięć. Należy jednak pamiętać, że istnieje sztuka prosta, nie pretendująca do realistycznego, iluzyjnego przedstawienia, oparta na sile efektów malarskich, na zaangażowaniu i to jest jej wielką zaletą. Sztuka, gdzie własne nieumiejętności mogą stworzyć nową jakość.

Podobnie ogólnie potraktowany jest pejzaż — wymyślony, surowy, np. z jednym drzewem, krzakami, skałami, umownymi górami. Służy jako tło do sceny męczeństwa, pełni funkcję służebną wobec scen figuratywnych. Malowany jest głównie brązami i zielieniami. Tylko w czterech obrazach nawiązujących do historii Sandomierza krajobraz jest potraktowany indywidualnie, rozpoznajemy obrys katedry, kościoła św. Jakuba, zarys Wisły, fragmenty zamku, miasta, wnętrza katedry. Ale forma i tak jest uproszczona, podporządkowana treści.

Krajobraz urozmaicają przedstawienia ptaków, zwierząt, a nawet smoków i potworów. Smoki i potwory, czy też mityczny Lewiatan, pojawiające się czasem w zaimprovizowanych jeziorach, rzekach lub morzach mają za zadanie zwiększyć dramaturgię opowiadania, zbudować aurę tajemniczości, jeszcze większego odrealnienia. Wśród zwierząt można odnaleźć lwy, konie, kaczkę, gołębie. Są też dziki, które rozszarpują ciała, rzucają się na postaci, wbijają się w szyję kłami. Jest uciekający, przerażony wół. Zwierzęta mają uproszczoną formę, rozpoznajemy je po atrybutach danego gatunku.

PRZEDSTAWIENIA WYDARZEŃ REGIONALNYCH

Uzupełnieniem cyklu ilustrującego „Martyrologium romanum” są cztery obrazy przedstawiające wydarzenia regionalne. De Prewo przedstawił zdarzenia, które, poza jednym wypadkiem, miały miejsce w Sandomierzu. Pierwszy obraz, *Męczeństwo Sandomierzan*, przedstawia scenę mordu Sandomierzan przez Tatarów podczas najazdu w XIII w. Akcję autor umieścił nad Wisłą. Kompozycję oparł na łuku, w który wbija się klinem scena napaści. Na pierwszym planie widzimy kłębowisko walczących postaci. Tatarzy atakują mieszczan. Uciekające kobiety i dzieci są spychane do rzeki. Napastnicy i obrońcy malowani szkicowo, schematycznie, znów przypominają obrazy malarzy prymitywistów. Oprawcy są ubrani w stroje orientalne, a postaci mieszczan mają stroje współczesne malarzowi. Autor nie przejmuje się perspektywą, np. Tatarzy na koniach, po lewej, przy krawędzi płótna są mniejsi niż postaci na drugim planie z centralną postacią księdza. Zmiana wielkości postaci następuje skokowo, pierwszy plan operuje jednolitą wielkością osób, dalej ta wielkość gwałtownie się zmienia. Jest to częsty zabieg stosowany w baroku. Scenę zamyka katedra i urwisty brzeg, powyżej unoszą się anioły trzymające w rękach liście palmy i wieńce laurowe. Na dalekim planie, po prawej, autor umieszcza, miękko łącząc z rzeką, zarys miasta. Ten lekko malowany, pełen powietrza fragment kontrastuje z wyrazistym pierwszym planem i napina przestrzeń w obrazie.

Na malowidle *Męczeństwo 49 dominikanów* przedstawiona jest także scena z najazdu Tatarów. Rzecz dzieje się we wnętrzu świątyni. Autor próbuje poprzez architekturę wykreślić perspektywę, linie zbiegu powtarzają na dole rzędy zakonników. Nad sceną unosi się wizerunek skrzydłatego anioła ubranego w czerwono-niebieskie szaty, trzymającego w rękę wieniec laurowy i liście palmowe, drugi wieniec ma zawieszony na nadgarstku. Powyżej z chóru dominikanin wskazuje w stronę wejścia i próbuje ostrzec współbraci przed wdzierającymi się poganami. Lecz braciszkuwie pokornie stoją w dwóch rzędach i czekają na śmierć. Zabójcy, Tatarzy, są ubrani w czerwone i granatowe stroje, w rękach trzymają szable. Wyglądają raczej na zaściankową szlachtę niż na Tatarów. Widać to np. po twarzy jednego z napastników, ma on bowiem siwą brodę oraz jasną karnację. Sceneria obrazów i stroje zostały zaktualizowane, co było częste w owym czasie.

Wyjątkowo kontrowersyjny jest obraz *Rytualny mord żydowski*. Przez ostatnie lata toczy się żywy spór wokół malowidła i dalszych jego losów. „Rytualny mord”, to przesąd głoszący, iż Żydzi mordują dzieci chrześcijańskie w celach rytualnych i medycznych. Wierzono, że potrzebują krwi do wyrobu macy, a że to powtórzenie śmierci Chrystusa. Według przesądu dzieci zamęczano, krzyżowano, ćwiartowano, nawet wierzono, że krew jest używana do leczenia ran po obrzezaniu, a serce i genitalia zjadano w celach leczniczych. Antyżydowskie oskarżenia pojawiły się w średniowieczu w Europie Zachodniej, co służyło dyskryminacji Żydów, do ich późniejszego wypędzania z kraju. Były one powodowane nienawiścią często związaną z dużymi przywilejami jakie Żydzi otrzymali (w Polsce np. mieli swój własny sejm, mieli prawo do wyszynku itp.). De Prewo, jak już pisałem, namalował obraz na zlecenie proboszcza i archidiacona sandomierskiego ks. Stefana Żuchowskiego, głównego inicjatora procesów w r. 1698 i w 1710 przeciwko Żydom sandomierskim. Warto tu w paru zdaniach przybliżyć historię sprzed 300 lat. Wspomniane dwa procesy nie były pierwsze, przesładowania Żydów oskarżanych o rytualne mordy na dzieciach miały już miejsce wcześniej, nie tylko w Sandomierzu, ale w całej Rzeczypospolitej i w Europie, a swój początek wzięły od wydarzeń w Anglii w XII w. W 1698 r. o śmierć trzyletniej Małgorzaty został posądzony starszy synagogi sandomierskiej Aleksander Berka. Berkę i matkę dziecka poddano torturom, a następnie skazano na karę śmierci przez ścięcie; ciało Żyda poćwiartowano, a członki wbito na pale i rozstawiono wzdłuż dróg publicznych. W drugim procesie, z 1710 r., oskarżono o zabicie ośmioipółletniego Jerzego Krasnowolskiego dziewięciu Żydów, wśród nich znalazł się rabin sandomierski Jakub Herz. Wyroku śmierci doczekało tylko trzech z nich, pozostali zmarli w wyniku tortur. W obu stronnicych i okrutnych procesach czynny udział brał ks. Żuchowski. Obraz z katedry sandomierskiej miał być materialnym dowodem okrucieństwa Żydów i jako taki był przewieziony do Lublina i został wykorzystany w haniebnym procesie, więc musiał być namalowany ok. 1710 r.²¹ Myślę, że obraz jest dobitnym dowodem okrucieństwa epoki. W mrocznym, tajemniczym wnętrzu dokonuje się rytuał. Autor przedstawia trzy przypadki rytualnego mordu. Jedno z dzieci leży na stole z rozprostowanymi rączkami, za chwilę zostanie zabite; drugie zostało włożone do beczki od środka wybitej gwoźdźmi, by turlając ją

uzyskać jak najwięcej krwi. Poćwiartowane szczątki trzeciej ofiary dostał do pożarcia pies (jest to nawiązanie do procesu o rzekomy mord, jaki miał miejsce w Sandomierzu w 1628 r.). Na pierwszym planie do sali wprowadzane są kolejne ofiary rytuału, ktoś kupuje niemowlę od kobiety.

Przesąd od początku był napiętnowany przez kolejnych papieży, chociaż lokalnie pozwalano na kult ofiar rytualnego mordu. Kres podobnym praktykom położył dopiero Sobór Watykański II²².

Trzy sceny okrucieństw następują po sobie i tworzą skos, który kieruje nasz wzrok na ciało dziecka na białym obrusie. U góry zawieszona jest zasłona. Cała scena rozgrywa się we wnętrzu jakiejś świątyni. Na zlecenie de Prewa maluje okrutną scenę, która jest niecznie wykorzystana jako dowód w procesie. Czy autor zdawał sobie sprawę co się stanie, czy był manipulowany, tego się nie dowiemy. Faktem jest, że sztuka posłużyła do propagowania okrucieństwa i ciemnoty. Obraz jest nie najlepiej malowany, jakby artysta nie zgadzał się z tym okrutnym światem. Pies pożerający szczątki to wcielenie wad: okrucieństwa, służalczości, głupoty, łapczywości. Odslonięcie zasłony mówi o poznaniu, wtajemniczeniu. Prorok Izajasz mówi, że Pan rozerwie zasłonę ślepoty duchowej rozpostartą nad ludźmi. Symbolem oświecenia właśnie było zdarcie zasłony ciemnoty i przesądu. Z całego cyklu tylko dwa obrazy mają kurtynę: *Męczeństwo dominikanów* i *Rytualny mord żydowski*.

Obraz *Scena wysadzenia zamku* przedstawia moment wybuchu, rozsadzenia twierdzy. Miało to miejsce podczas potopu szwedzkiego. Jak legenda podaje, Andrzej Bobola siłą eksplozji przeleciał na drugą stronę Wisły, gdzie w pełni dyspozycji zjadł obiad u plebana²³. Siła wybuchu rozrzuca postaci po całym płótnie; kompozycja jest dynamiczna, czuć ciężar kamieni. Wzgórze z zamkiem okala niebo i rzeka. Część postaci przelatuje ponad fortyfikacjami na drugą stronę rzeki. Impet wybuchu przejmują chmury, wzmacniając kierunki i napięcia formy.

Podsumowując należy podkreślić, iż cykl czterech obrazów spod chóru jest trochę inaczej opracowywany niż „Martyrologium romanum”. Próbę naturalistycznego odmalowania widać w *Rytualnym mordzie żydowskim*. Teraz jest świadectwem ówczesnych czasów i tragicznych następstw przesądów. Jest też przestrogą dla artystów, że ważne jest co się maluje, aby nie dochodziło do propagowania kłamstwa i zła.

DLACZEGO ZAJĄŁEM SIĘ TYM MALARZEM I JAK SIĘ TO MA DO MOICH ZAINTERESOWAŃ MALARSTWEM?

Czy Prewo był faktycznie słabym malarzem, jak go nazwał Tadeusz Dobrowolski? Czy nie stanął na wysokości zadania, o czym pisze zespół Zygmunta Batowskiego? Ksiądz Stanisław Musiał SJ twierdzi nawet, że to pacykarz.

Jaki to pacykarz, co nie „wylizuje” formy, nie idealizuje, przedstawia prosto, dosadnie. Że pracował na zlecenia możnego dworu? Przecież w owym czasie pracowało się tylko na zamówienia, a w warsztacie Elżbiety Sieniawskiej nie znajdowali się przypadkowi artyści. Jeśli to malarstwo (a w szczególności te obrazy) rozpatrujemy w XIX-wiecznych kategoriach sztuki (a na takich opierają się powyższe sądy), gdzie ważne są: jakość warsztatu, podobieństwo, oddanie materii ciała, draperii, korzystanie z języka alegorii, to nie jest to ani Rubens, ani nawet Willmann. Ale według mnie to malarstwo ma zalety, które dopiero poprzez sztukę XX wieku możemy w pełni odbierać i docenić. Zwłaszcza po malarstwie Wróblewskiego i jego porażających *Rozstrzelaniach*, malowanych prosto, z niesamowitym ładunkiem ekspresji, jawi się de Prewo jako malarz poszukujący wyrazu i ekspresji. Znajduje to wyraz w przedstawieniu człowieka, a zwłaszcza w jego zmaganiach z bólem i cierpieniem. De Prewo chce nadać odpowiednią formę tym tragicznym treściom. Żeby dosadnie powiedzieć o katowaniu pierwszych chrześcijan, musiał zastosować środki dosadne, wręcz brutalne, pozbawione finezji, nieeleganckie. Bezpretensjonalna kolorystyka obrazów wzmacnia brutalność dzieł. Jeśli krew — to używa brunatnej czerwieni, jeśli maluje sutannę — to jest ona biała. Nie przedstawia refleksów, nie „bawi się” w niuanse. Chce pokazywać świat prosto i wydobyc z przedstawienia jak najwięcej treści. Malując, de Prewo opisuje postać, przedmiot. Człowiek mimo uogólnienia jest charakteryzowany, ale dla niego najważniejsze jest, by głowa czytała się jako głowa, którą można np. obciąć, ręka jako ręka, którą można np. przypalić, ciało jako ciało, które można ukrzyżować, powiesić, nabić ćwiekami itp. Można powiedzieć, że uprzedmiotawia człowieka, ciało jest tylko materią, mięsem, przedmiotem tortur. I wtedy to ciało, które wcześniej jeszcze mogło być indywidualnym człowiekiem (np. postaci kobiet), pozbawione jest już indywidualności, staje się bezosobowym ochłapem (np. ciała z obciętymi głowami), rekwizytem w rękach oprawców. Ważna jest dla niego funkcja przedmiotu (np. szabli jako broni),

ignoruje materię przedmiotu (np. sutanny jako sukna, szabli jako stali). Wyciąga te charakterystyczne cechy przedmiotu, które wzmacniają funkcję jego (np. szabla ma ostry sztych, kajdany wyraziście odcinają się od ciała, opinają to ciało). Pejzaż maluje brudnymi, zgnięzielonymi barwami, tylko w *Listopadzie* i *Grudniu* pejzaż jest w ciepłych zieleniach, tak jakby przez zmianę koloru autor chciał przygotować oglądających do nadejścia Zbawiciela. Nawet jeśli go nie było stać na lepszy warsztat (nie umniejszając jego możliwości), to właśnie uproszczenie warsztatu wzmacnia brutalność scen, a nieskomplikowana przestrzeń wprowadza nas bezpośrednio w wir katowskiego miecza. Zresztą czy to można nazwać uproszczeniem warsztatu? Przecież jest to malowane z niesamowitą werwą, ekspresją i dosadnością. Raczej mówiłbym tu o celowym zrezygnowaniu ze studyjności i odwzorowania i skupieniu się na tych ważniejszych rzeczach, jak wyraz, ekspresja i ich adekwatność do treści.

Jeśli porównamy de Prewo z mistrzami baroku, możemy dojść do wniosku, że obrazy są przeładowane, przybrudzone, kolor nie dźwięczy tak mocno, a i forma mogłaby być dosadniej i trafniej wyrażona. Lecz przynajmniej w paru miejscach uzyskuje siłę działania, wyraz przekraczający literackie opowiadanie i ogólną jakość tych dzieł.

Na płótnach widzimy bardzo liczne przedstawienia postaci świętych, oprawców, aniołów, zwierząt i roślin, choć można by oczekiwać większej różnorodności i fantazji. Autor stosuje kilka symboli, np. anioły z liśćmi palmy i wieńcem laurowym wyrażające zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią. Pojawiające się dziki, smoki, atakujące węże mówią o obecności diabła, lęku przed nim oraz silnej wierze w siły nieczyste w owych czasach. Przedstawiona jest śmierć, lecz nie jest ona głównym motywem, choć trup, można by rzec, ściele się gęsto. Pojawił się motyw opuszczenia ciała przez duszę przedstawioną pod postacią gołębia. Widzimy również przedstawienia zmartwychwstania dusz czy zanurzenia w oczyszczających płomieniach czyścica. I to jest właśnie główną treścią płócien. Nie sceny martyrologiczne, nie śmierć, lecz wiara w zbawienie. To co na ziemi, pełne bólu, ma być tylko etapem. Prawdziwa i głęboka wiara ma oprzeć się wszelkim przeciwnościom. Maka-bra, motywy martyrologiczne mają na zasadzie kontrastu pokazać prawdziwy wymiar życia człowieka. Tak więc de Prewo posługuje się językiem symbolicznym, choć jest on wpisany w strukturę obrazu czasami niedostrzegalnie.

Barok przecież nie mówi wprost. Także bogate i różnorodne są portrety stanów wewnętrznych, na twarzach odnajdujemy łzy, ból, agresję, wściekłość, spokój, skupienie, agonię czy śmierć. Wszystkie plany wypełniają sceny brutalne i drastyczne. Myślę, że jest to związane nie tylko z tematem, ale także z epoką. Jakie trzeba było namalować sceny aby działał obraz, skoro nagminnie stosowano tortury, zdzierano skórę, ćwiartowano, wieszano części ciała na palach, na pokaz ciekawej gawiedzi. Świat wokół był pełen okrucieństw, postrzegano go jako zmaganie się sił boskich i nieczystych. To widać w obrazach. Wiele z tortur zadawanych męczennikom w pierwszych wiekach chrześcijaństwa de Prewo mógł zobaczyć na własne oczy. Śmierć była częstym widokiem w owym czasie, stykano się z nią na co dzień, więc — bano się jej. Przychodziła niespodziewanie, szybko (w wyniku choroby, najazdu, wojny) i zbierała duże żniwo.

Chciałbym również zwrócić uwagę na pewną wyczuwalną teatralność postaci, scen, gestów (np. postacie z obciętymi głowami, trzymające je w rękach), tak jakby autor zamierzał pokazać sztuczność sytuacji, marność i tymczasowość życia doczesnego. Tę sztuczność chwili próbuje skonstrastować z wiecznością. Pragnie zwrócić przez to uwagę odbiorcy w stronę życia wiecznego, jakby chciał powiedzieć: ten świat, mimo że jest tak okrutny, nie może wierzącemu zaszkodzić, bo to tylko sztafaż. Tak to właśnie jest malowane, to są rekwizyty: te miecze, pale, obcięte głowy, tryskające fontanny krwi. Bo przecież marność tego świata nie może przesłonić prawdziwego powodu życia (i namalowania tego cyklu). Ten sztafaż jest tylko dla gawiedzi, a za nim kryje się to co ważne, czyli, jak już napisałem, zmartwychwstanie Chrystusa i Jego zwycięstwo nad śmiercią. Jest to skonfrontowane ze światem, który nie próbuje być iluzyjny, ani nawet poprawny, jest przeladowany, gęsty, brutalny, teatralny, wręcz groteskowy. Są to kontrasty, które wzmacniają się nawzajem.

Fundator zadbał o wymowę dzieła i jego propagandową stronę. To propagowanie treści religijnych, edukowanie poprzez obraz nie przeszkadzało jednak artyście zanurzyć się w malarstwie. Autor wchodzi w rejony malarskie niepopularne, które mogą się nie podobać, bo głównym ich celem jest ekspresja.

De Prewo tworzy na zamówienie fundatora obrazy mówiące o nauce Kościoła, malowidła będące sztuką zaangażowaną. Obrazy pokazują zaangażowaną

żowanie w walkę o dusze wiernych, w walkę z najeźdźcami i walkę z innymi wierzeniami. Bano się innych poglądów, często wierzano w zabobony. Każdy obcy mógł stać się siedliskiem zła. W niespokojnych czasach, czasach upadku gospodarki, wiecznych wojen, częstych chorób i zaraz, zdziesiątkowane społeczeństwo, zmęczone trudnymi warunkami życia, z braku lepszych widoków na przyszłość wyrażało radykalne poglądy. Gdzie podziła się osławiona polska tolerancja? Nie przypadkiem ponad pół wieku później we Francji, kraju o dużo większych tradycjach kulturowych (można powiedzieć w jednym z centrów ówczesnego świata), dochodzi do rewolucji i krwawego terroru. Terroru, który przecież wyzwoliły postaci sławiące wolność, równość, braterstwo. Tak więc okrutne czasy domagały się równie brutalnych środków wyrazu.

Prostota formy malarskiej przynajmniej w paru miejscach może być intrygująca dla współczesnego artysty. Autor, stosując zawężoną gamę wzmacnia siłę wyrazu, radykalizuje środki. Interesujące jest zwłaszcza to, że de Prewo uzyskuje bogate, silne i dosadne przedstawienie mimo tej prostoty środków. Różnorodność przedstawień, przy wielkiej bezpośredniości, unikaniu estetyzacji i „ładności”, może inspirować. Ponieważ nie jest tu do końca ważna forma, która daleka jest do ideału, to raczej treść i przedstawienie scen są interesujące i uważam, że mogą być rozwinięte. Wyrazistość dramatycznych obrazowań szokuje w pierwszym momencie, później, gdy oko się przyzwyczai do gwałtownych scen, dochodzą do głosu wartości malarskie. Zwłaszcza postaci na pierwszym planie są interesująco przedstawione. Mimo prostoty twarze są wyraziście pokazane, ekspresyjnie, widzimy co czuje dana osoba. Autor maluje twarze w półtonach szerokimi pociągnięciami na ciepłym, czerwonym podkładzie, światła zaś ustawia drobnymi uderzeniami białą, szybkimi, ale trafnymi. Jest coś frapującego w tych szybko malowanych grymasach, czujemy za nimi osobę, bezpretensjonalnego malarza. To dotknięcie pędzla ręką artysty, która wie gdzie ma uderzyć i robi to bezbłędnie z dużą ekspresją. Te szeroko malowane postaci, bez zastanowienia i chwili przystanku, które porywają nas w głąb obrazu. Te właśnie cechy malarstwa Karola de Prewo cenię najbardziej. Bładość skóry, tchnienie śmierci przypominają o marności i krótkości życia. Z uchylonych ust uchodzi duch. Autor ukazuje nam ciało, które staje się trupem. Ta chwila przejścia z jednej strony na drugą jest szczególnie interesująca.



Według mnie malarstwo to język, którego głównym tematem jest zawsze człowiek. Tutaj mam człowieka w pełnej okazałości, od wenedejskich scen, do groteski. Od ginących za wiarę męczenników, do zabijających ich oprawców. Ofiara i kat są połączone w śmiertelnym uścisku. Ale to ofiara zwycięża, jej wiara sprawia, iż wygrywa z mieczem. Nawet obraz *Rytualny mord żydowski* mówi o słabości, kruchości człowieczej natury, nie tylko autora, lecz całych społeczności. Człowiek jest rodzajem filtru, poprzez który ukazuje się nam cała złożoność świata. Widzimy więc świat brutalny, pełen okrucieństw, przemocy, gdzie, mimo prawa, rządzi bezprawie. Dostrzegamy lęki ówczesnych ludzi, strach przed najazdami, wojnami. Obrazy sandomierskie są także obroną przed tymi lękami oraz próbą uodpornienia widzów na przemoc i ból.

Mając na uwadze trudności historyków sztuki z określeniem co namalował de Prewo, a co Sroczyński, pozwolę wyrazić opinię, iż według mnie od obrazu *Styczeń* do dzieła *Listopad* warsztat jest na równym poziomie. Natomiast w *Grudniu* scena z Chrystusem została skończona przez Józefa Sroczyńskiego. Świadczą o tym: potraktowanie szczegółów, sposób namalowania detalu — ręce, stopy są rysowane z mozołem, a autor mimo to nie



uzyskuje wyrazistości formy. Także ruch jest ustawiony gorzej niż w innych obrazach. Zarówno w innych partiach tego płótna, jak i innych obrazach forma detalu, mimo szkicowego potraktowania, jest trafnie zaobserwowana. Widać różnicę klasy warsztatu. Niemniej obrazy były malowane na przestrzeni kilkunastu lat i bez pracy konserwatora (odnowienia prac) nie da się tego jednoznacznie stwierdzić. Artysta w ciągu tego okresu mógł przecież zmienić swój warsztat. Malowidła musiały być częściowo skończone, częściowo doprowadzone do zaawansowanego etapu, bo nie ma wielkich różnic stylistycznych. Postaci malowane przez Karola de Prewo są naturalniejsze od strony konstrukcji, proporcji, ruchu. W paru miejscach widzimy duże nieporadności, np. niektóre postaci mają źle ustawione szyje, przykrótkie ręce, nienaturalny ruch. Nie chciałbym tu obwiniać Sroczyńskiego za wszystkie nieporadnie narysowane osoby, lecz być może Sroczyński domalowywał jakieś postacie do obrazów. Zwłaszcza wydaje mi się to prawdopodobne w *Męczeństwie Sandomierzan* oraz w *Męczeństwie dominikanów*. Dużo jest tam potknięć (np. skonstruowanie głowy, osadzenie szyi), także proporcje postaci są inne niż w „Martyrologium romanum” oraz potraktowanie koloru w strojach mieszczan i najeźdźców jest

z innej szkoły. Jednak bez szczegółowych badań wydaje mi się trudne jednoznaczne określenie co kto malował.

By obrazy zyskały dawny blask konieczna jest interwencja konserwatorów. Być może owo przyprószenie patyną czasu, a może brak specjalistycznych opracowań jest główną przyczyną małego zainteresowania tak rzadkim, z wielkim rozmachem namalowanym przedstawieniem „Martyrologium romanum”.

Podjmując ten temat miałem nadzieję przybliżyć się do tego co mnie fascynuje, tj. do obrazowań tragicznych zdarzeń, tematów. Jednym z najważniejszych dla mnie obrazów jest cykl *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. Zawsze, kiedy szukam inspiracji w obrazach wracam do tych dzieł.

Obrazy, które zobaczyłem w Sandomierzu, oczywiście inne w wyrazie, może nie tak porażające, są również godne uwagi. Niestety nie udało mi się znaleźć, gdy zobaczyłem je po raz pierwszy, nic więcej poza wiadomościami z przewodnika. Kiedy tylko nadarzyła się okazja zacząłem szukać informacji. Zrobiłem zdjęcia, bo nie było wystarczających reprodukcji. Pomyślałem, że skoro są tak skąpe dane, to może sam się coś dowiem. A gdy dotarłem do informacji, że to malarz słaby, wzmogłem czujność. Nie dałem się zwieść takiemu zaszufładowaniu. Nawet jeśli to nie jest pierwszoplanowy artysta, to tym bardziej należy się nim zająć. Obrazy z Sandomierza do tego po prostu zmuszają. Poza tym były mi bliskie duchem, treścią i formą.

Myślę, że ważne jest dostrzeganie postaci drugoplanowych, tym bardziej gdy ich twórczość może się stać dla nas inspirująca. Zawsze intrygował mnie problem malowania z natury oraz malowania jakiegoś przeżycia czy tematu bez posiłkowania się rzeczywistością w taki najprostszy sposób, bezpośrednio z obserwacji. To właśnie cechuje obrazy de Prewo. Nie jest nowatorem, nie jest prekursorem współczesnego malarstwa, jest na wskroś barokowy, nawet w stronę ludowego baroku, ale prostotą formy uwalnia się od obserwacji natury na rzecz wyrazu. Moje obrazy są oparte na obserwacji przedmiotu, obserwacji człowieka. Dążę do większego wyrazu. Interesują mnie tematy dramatyczne, tragiczne, gdyż upatruję w nich możliwość dostrzeżenia istoty człowieczeństwa. Zawsze staram się wyjść od konkretnego — czy to zdarzenia, czy przedmiotu, czy postaci, czy wreszcie interesującego mnie obrazu. Chciałbym pracować w cyklach, czasami taki cykl rodzi się

niespodziewanie: malując różne motywy, w pewnym momencie dostrzegam, że łączą się i powstaje temat cyklu. Ale czasami jest inaczej, to pierwszy obraz pobudza mnie do jeszcze innego rozwiązania tego motywu. Przyglądając się przedmiotom, postaciom, dostrzegam nowe elementy, nowe obrazy. Jednym z aspektów twórczości jest wybór. Przecież tyle jest ciekawych rzeczy do namalowania. Myślę, że jest to ważne dla twórcy, by docho- dzić do syntezy, ale synteza nie może się obejść bez analizy, bez obserwacji. Równie ważne jest dla mnie skupienie. Istotna jest codzienna praca. Ale to są rzeczy oczywiste. Najgorzej być na krawędzi między obrazem, który się maluje i niemożnością namalowania go. Wtedy zaczyna się psuć. Lepiej zostawić obraz. Czas bezproduktywny denerwuje, ale każdy wie, że jest konieczny. Czasami głód malowania, który wtedy narasta, potrafi wyzwolić nowe pokłady twórczości. Przez pięć lat po studiach musiałem zajmować się różnymi rzeczami (poza Akademią oczywiście), to nauczyło mnie wykor- zystywać wolny czas. W myśl zasady; co cię nie zniszczy, to cię wzmocni, przyjmowałem te przypadki. Nie zapominałem o malarstwie, przeciwnie, żyłem nim jeszcze mocniej. Dążę do malarstwa takiego, które jest samo- wystarczającym językiem, gdzie komentarz autora jest zbędny. Wolę pokazać moje inspiracje, np. Karolem de Prewo. Lecz interesują mnie też inne rejony, przecież od poznania obrazów sandomierskich minęło parę lat. Tworzyłem rysunkowe cykle plecaków, maszyn. Zaspokajały one moje zainteresowanie materią, gestem. Powstawały one obok obrazów przedstawiających czło- wieka, jako pewna odskocznia od zagęszczonych scen, obserwacja; analiza i kreacja obiektu. Były punktem wyjścia do cyklów obrazów, w których podjąłem próby zmierzenia się z masą, kontrastem ciemnych form z bielą tła.

Obrazy figuratywne często powstawały na zasadzie konfliktowania postaci z różnymi przedmiotami. Te postaci były inspirowane czasami fotografią, czasami własnym rysunkiem, rzadko były malowane z natury. Liczył się pomysł, wizja treści obrazu. Do tego dobieierałem ruch figur, ich wzajemne relacje, rekwizyty, ustalałem światło i decydowałem o przestrzeni sceny którą maluję. Dlatego też tytuł *Teatr ludzki*. W centrum sceny (moich zainteresowań) znajduje się człowiek ze swoimi przeżyciami, przyzwycza- jeniami i rzeczami, które tworzy i pozostawia po sobie.

Maluję człowieka w relacji z przedmiotem; nawet kiedy nie ma postaci, maluję przedmioty związane z człowiekiem.

Martwe natury to, poza prostymi przedstawieniami rzeczy, też powiększenia przedmiotu, zagęszczenie obiektów na kontrastowym tle.

Interesuje mnie światło i kolor. Chcę dotrzeć do prawdy o zjawisku. Dążę do nasycenia obrazu, napięcia mas, rozplanowania kontrastów. Wreszcie — chcę analizować i dochodzić do syntezy. Obserwuję otaczającą mnie rzeczywistość, wybieram i składam z tych cząstkowych obserwacji obraz.

Przypisy

- ¹ Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, s. 84–93.
- ² Jan Białostocki, *Płeć śmierci*, s. 94–95.
- ³ Anna Wieczorkiewicz, *op. cit.* s. 107–108.
- ⁴ Zbigniew Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 191–192.
- ⁵ Henryk Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, s. 253.
- ⁶ Maria Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] *W kręgu malarstwa*.
- ⁷ *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, s. CVII–CVIII.
- ⁸ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, s. 454–455.
- ⁹ Jerzy Żmudziński, *Taniec śmierci — cykl obrazów z 1767 roku autorstwa Antoniego Gruszeckiego z klasztoru kapucynów w Krakowie*, s. 22–23.
- ¹⁰ Anna Wieczorkiewicz, *op. cit.* s. 138.
- ¹¹ Maria Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, s. 109–113.
- ¹² Krystyna Moisan-Jabłońska, *op. cit.*, ryc. 359–360.
- ¹³ Krystyna Moisan-Jabłońska, *op. cit.*, ryc. 266, 267, 269.
- ¹⁴ Mariusz Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, w rozdziale: *Sztuka po potopie*, s. 63.
- ¹⁵ http://www.wshp.sandomierz.pl/html/sendomiria/sendomiria%205/be_ko_woj.php
- ¹⁶ wg informacji Urszuli Stępień.
- ¹⁷ wg informacji Urszuli Stępień.
- ¹⁸ *Helikon sarmacki...*, *op. cit.* s. XXVII.
- ¹⁹ Korespondencja Sieniawskich z Archiwum Rękopisów Dawnych w Bibliotece Czartoryskich.
- ²⁰ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Zaświaty. Czyściec staropolski*, Magazyn nr 43, dodatek do Gazety Wyborczej nr 253 z dnia 28.10.1999, s. 22.
- ²¹ Ks. Stanisław Musiał, *Droga krzyżowa Żydów sandomierskich*, Gazeta Wyborcza nr 182 z dnia 05/06.08.2000, dział ŚWIĄTECZNA, s. 21, *Żydzi żądni krwi*, Gazeta Wyborcza nr 176 z dnia 29/30.07.2000, dział ŚWIĄTECZNA, s. 22.
- ²² Ks. prof. Józef Niewiadomski w rozmowie z Wojciechem Czuchowskim, *Krwawa legenda*, Gazeta Wyborcza nr 239, z dnia 12/13.10.2002, dział ŚWIĄTECZNA, s. 25.
- ²³ Roman Chyła, *Sandomierz – Bazylika...*, *op. cit.*

Ilustracje

- str. 71 Karol de Prewo *Rytualny mord żydowski*
str. 82 Karol de Prewo *Listopad*
str. 83 Karol de Prewo *Grudzień*

Summary

Martyrological and catastrophic visions in polish baroque painting — on the basis of Sandomierz paintings of Karol de Prewo

In the spirit of the Council of Trent, art of the 17 century was changing: what was the ideal, beauty, harmony and references to the antique were discarded. Old values were replaced by the battle between good and evil, light and darkness. Contrast, disharmony, dynamics and motion become important formally.

Themes which were popular in the Catholic art of the Baroque were scenes of passion of Christ, martyrdom of the apostles and saints, Biblical scenes, Vanitas, the dance of death. Examples can be found in every church, just to mention the martyrdom of St. Sebastian, St. Peter, St. Matthew, or the Polish St. Stanislaus.

Against the background of Western Europe or Asia, Polish early Baroque art showed a weaker tendency for the macabre. Polish Renaissance and early Baroque art was rather restrained in terms of violent scenes. Especially the Italian-influenced southern Poland avoided macabre scenes, as opposed to the Netherlands-dominated north). Displaying violent scenes became a major current in Polish art only in the second half of the 17 century. [...]

This work discusses the cycle *Martyrologium Romanum* of Karol de Prewo.

The word *martyrologium* comes from the Greek *martyrlogion* derived from the words *martyr* (witness) and *logos* (word, speech). *Martyrologion* means telling of the witnesses of Christ's teachings.

Across the ages there were many versions of *martyrologium*, e.g. *Usuarda* (875 A.D.). It became the basis for *Martyrologium Romanum* of Gregory XIII and Clements X from the 1701 version used by Karol de Prewo to create a cycle of 12 paintings in the Sandomierz cathedral. Based on the information we have, at the beginning there were supposedly twelve paintings with the martyrdom of early Christians, hung in naves. The paintings display Latin names of months at the top, starting from the side nave to the altarpiece (the right side when looking towards the altarpiece), to the choir and on the opposite side (July - December) back to the altarpiece. Four paintings of local events complete the cycle illustrating the *Martyrologium Romanum*. The two first show the second Tatar raid of Sandomierz in 1260 (Martyrdom of the People of Sandomierz and Martyrdom of 49 Dominican Monks). On the opposite side we can see the especially controversial Ritual Jewish Murder. Recently there is a heated dispute about the painting and its fate. The "ritual murder" was superstitiously believed to be committed by Jews on Christian children for ritual and medical purposes. It was believed that blood is needed to prepare matzo, and that it is

a repetition of Christ's death. Children were to be tortured, crucified, quartered, the blood was to be used to heal wounds after circumcision and the heart and genitals were to be eaten for medicinal purposes. Anti Jewish accusations appeared in medieval Western Europe to discriminate against Jews and then expel them. They originated in hatred caused by Jews' privileges which were often considerable (in Poland they elected their own seym, sold alcohol, etc.). As I mentioned before, De Prewo was commissioned to create the painting by the parson and archdeacon of Sandomierz, Stefan Żuchowski, who was the main instigator of 1698 and 1710 trials of the Jews of Sandomierz. The two trials were not the first ones - Jews accused of ritual murders had been prosecuted earlier, not only in Sandomierz but all over the Republic of Poland and Europe, and begun in England in the 12th century. Parson Żuchowski actively participated in both prejudiced, cruel trials. The painting from the cathedral of Sandomierz was to be a material proof of the cruelty of Jews and as such it was brought to Lublin and used in the infamous trial, so it must have been created ca. 1710 r. (22) I see it as a distinct proof of the cruelty of that period. The cycle of paintings is stylistically uniform. The largest figures are in the foreground, and they become smaller with distance; size often does not depend on perspective. Due to content, form is mostly treated bluntly, painted quickly and somewhat schematically.

What is characteristic for those works is "jumping all over the painting", so typical of folk art. The eye does not find any major, basic compositional plan. The paintings form a unified whole, but the clear order of a single motif is missing. De Prewo shows the darkest corners of the human soul by depicting an entire catalogue of sophisticated torture tools and a repertoire of torments. His canvases show very many figures of saints, torturers, angels, animals and plants, though more diversity and creativity might be expected. The author uses several symbols such as angels with palm leaves and laurel wreaths which stand for Christ's victory over death. Boars, dragons and biting snakes symbolize the presence of the devil, fear of the devil and a strong belief in evil forces in those times. The resurrection of souls or immersion in the purifying flames of the purgatory are also depicted. This is the main topic of these paintings. Not martyrology or death but belief in salvation. The macabre and martyrological motifs are to be contrasted with the real dimension of man's life. De Prewo was commissioned by the founder to create paintings disseminating the preaching of the Catholic Church which were "engaged art" aimed at winning believers.

There are noticeable similarities between the cycle discussed and Andrzej Wróblewski's paintings *Rozstrzelania* (Execution Shootings) about the time of World War II.