

JUSTYNA SPRUTTA
Ostrów Wielkopolski

CZASZKA I ŚMIERĆ JAKO MOTYW WANITATYWNY W RZEźBIE I MALARSTWIE XV–XIX WIEKU

Sztuka nowożytna zaskakuje obfitością symboli wanitatywnych. Należy do nich także czaszka i szkielet. Symbole te wskazują na kruchość i przemijalność rzeczy doczesnych. Określające je łacińskie słowo *vanitas* (zaczepnięte z Księgi Koheleta)¹ odnosi się bowiem do tego, co przelotne, puste, przemijające i daremne.

1. Czaszka jako *vanitas* w martwej naturze

Dopiero od zarania XVII w. *vanitas* ewoluuje jako oddzielny temat malarski². Kompozycję wanitatywną tworzą rozmaite motywy, mianowicie — oprócz bardzo popularnej czaszki czy szkieletu — np.: ruiny, uschłe drzewo, bańki mydlane, ogień w wazie, zgasła lub gasnąca świeca, klepsydra³, globus, instrumenty muzyczne, zegar, klejnoty, oręż, zerwane sznury, ptasie pióro, lustro, naruszone zgnilizną owoce, pokryte kurzem, a czasem i podniszczone książki, obtłuczona cegła, muszle, piersie antycznej rzeźby, Chronos z kosą jako personifikacja Czasu, znaki urzędów (czyli papieska tiara, mitra biskupia, królewska korona, książęcy diadem, purpurowa tkanina, turecki turban) czy też antyczne Parki.

Mimo iż tematyka ta zyskuje ogromną popularność dopiero w XVII w., to należy zaznaczyć, że czaszkę wyobrażono już — jako motyw wanitatywny — w pochodzącej z I w. przed Chr. pompejańskiej mozaice *Mors omnia aequat* (Neapol) (il. 1). Mozaika przedstawia umieszczoną pod poziomą czaszkę oraz widniejące

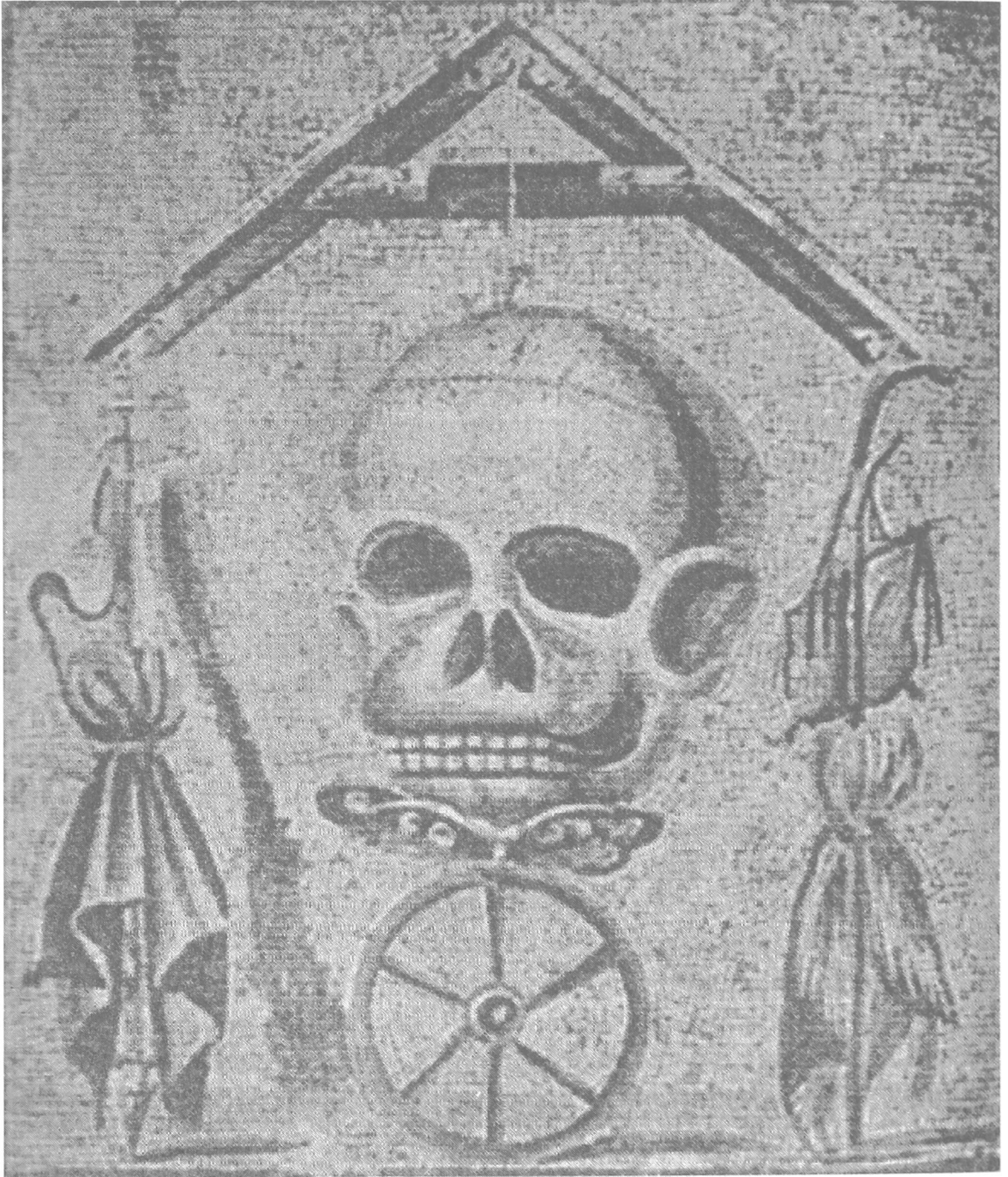
¹ *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* („Marność nad marnościami i wszystko marność”); Koh 1,2.

² Przyczyniło się do tej ewolucji przekonanie o marności ziemskiego życia, łączone z przeżyciami związanymi z wojną trzydziestoletnią oraz z epidemią dżumy.

³ Klepsydra jest symbolem kruchości ludzkiej kondycji, upływu czasu, pór roku, przemijalności każdego stworzenia, ale wiąże się także z nadzieją na życie wieczne. M. FEUILLET, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, tł. M. Paleń, Poznań 2006, s. 53.

z jej obu stron — sugerujące równość wszystkich ludzi wobec śmierci — atrybuty króla i żebraka⁴. W malarstwie sztalugowym natomiast za najstarsze znane przedstawienie wanitatywne uchodzi — ukazujący leżącą obok obtłuczonej cegły czaszkę — obraz R. VAN DER WEYDENA z *Tryptyku Braque*, datowany na ok. 1450 r. (Paryż, Luwr)⁵.

Il. 1. *Mors omnia aequat*, mozaika pompejańska



⁴ Por. C. STERLING, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1988, s. 108; por. M. BATTISTINI, *Symbole i alegorie*, tł. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 360. Il. 35: STERLING, *dz. cyt.*, s. 42.

⁵ STERLING, *dz. cyt.*, s. 41–42.

Z XV w. pochodzą także tzw. „czaszki przemawiające”. Flamandowie i Włosi umieszczali je pod koniec tegoż stulecia na rewersach portretów, czego dobitny przykład stanowi *Portret młodzieńca* BOLTRAFFIA (Chatsworth, Uffizzi), artysty należącego do kręgu LEONARDA DA VINCI. Boltraffio ukazał frontalnie, na ciemnym tle, w iluzjonistycznie oddanej wnęce, czaszkę wraz z następującym łacińskim napisem: *Insigne sum Ieronimi Casii* („Jestem podobizną Hieronima Casio”). Usytuowana w miejscu herbu czaszka pełni poniekąd jego funkcję⁶. H. BELTING pisze:

Czaszka jest herbem każdego człowieka, a w obliczu śmierci wygasają prawa stanu, rangi i posiadania. Wszelako śmierć pojmowana jest także jako granica i cel indywidualnego życia, które — w swoim toku i dążeniu do samostanowienia, w swoim charakterze i etosie — dąży do autonomii. To nie przypadek, że czaszka jako motyw obrazu występuje równocześnie z portretem nowożytnym, wobec którego jest faktycznym *pendant*. Niekiedy — w swojej radykalnej afirmacji śmiertelności — wkracza ona nawet na miejsce portretu. Reprezentujące niepowtarzalną osobowość żywe oblicze, właśnie wobec anonimowego oblicza śmierci, jest wyrazem indywidualnej koncepcji życia⁷.

Z początku XVI w. pochodzi natomiast intarsjowane *panneaux* V. DELLA VACHE (*vel*: da Verona), prezentujące znaki urzędów, klepsydrę, instrumenty muzyczne, traktaty geometryczne, zgaszone oraz tłące się świece, zerwane sznury i czaszkę. Symbole te, jak podaje C. STERLING, „pouczają, że wszelka potęga i wiedza ludzka winny się ukorzyć przed potęgą Boga, Najwyższego Budowniczego Wszechświata i przed zrównującą władzą śmierci”⁸. Ok. 1512 r. powstał zaś obraz *Alegoria życia ludzkiego* (*vel*: *Trzy etapy życia*) TYCJANA (Edynburg), ukazujący siedzącego na zboczu wzgórza — z dwiema czaszkami w rękach — starca. Jedna z czaszek oznacza wspomnienie minionego czasu, druga natomiast symbolizuje czekający starca los⁹. Jednakże najbardziej zaskakuje swoim kształtem czaszka z pochodzącego z 1533 r. obrazu *Francuscy ambasadorzy Georges de Selve i Jean de Denteville* H. HOLBEINA (Londyn), ponieważ jest ona anamorficzna, *quasi-elipsoidalna*¹⁰.

W XVII w. wraz z wizerunkiem czaszki pojawia się uzasadnione także w tej epoce przesłanie: *memento mori*. Zgodnie z ową kontrreformacyjną dewizą czaszka stanowi najwyraźniejszą aluzję do kruchości ziemskiej egzystencji oraz do panowania czasu nad życiem i materią¹¹. Spoczywającą na książce czaszkę, ale też (trzymane przez siebie) lustro, ukazał — jako motywy wanitatywne — we wczesnym baroku np. CARAVAGGIO w obrazie *Autoportret z lustrem* (il. 2)¹². Natomiast

⁶ Il. 5. 26: H. BELTING, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 162.

⁷ *Tamże*, s. 162–163. Genezy „przemawiających czaszek” należy szukać w tradycji antycznej. Por. STERLING, *dz. cyt.*, s. 43.

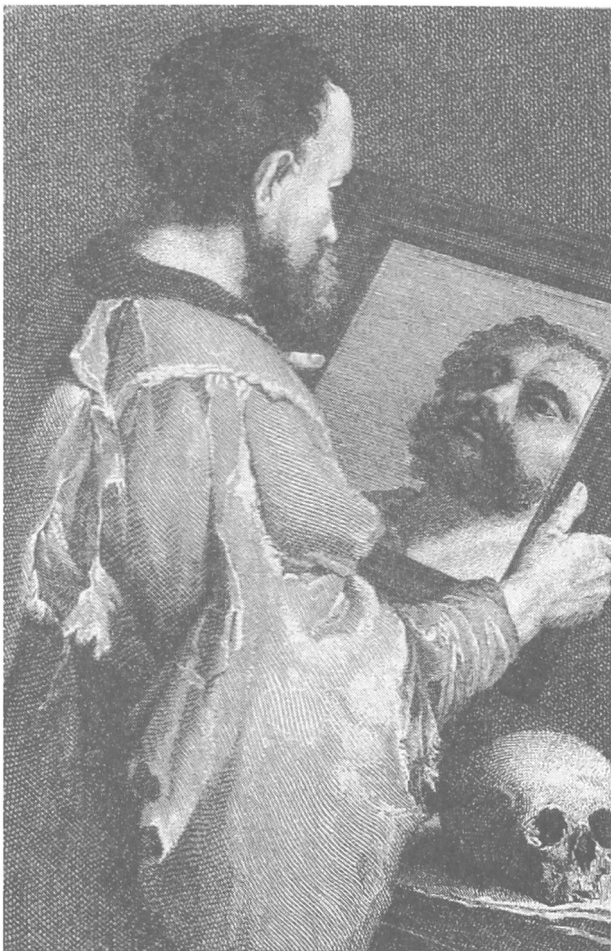
⁸ Il. 28: STERLING, *dz. cyt.*, s. 42; *cyt.*: *tamże*.

⁹ BATTISTINI, *dz. cyt.*, s. 95. Il.: *tamże*.

¹⁰ Il.: *tamże*, s. 361.

¹¹ W. TOMKIEWICZ, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 244.

¹² Il.: G. LAMBERT, *Caravaggio*, tł. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 47.



Il. 2. *Autoportret z lustrem*, Caravaggio

ziemskiej egzystencji artysty, podczas gdy flet z partyturą stanowią symbol ulotnych — płynących z muzyki — przyjemności, bańki mydlane — kruchości i przemijalności doczesnego istnienia, a zapalony lont — nieoczekiwanego kresu życia¹⁵. Jako motyw wanitatywny czaszkę — np. wraz z zegarkiem, muszlami i klejnotami — ukazuje także G. HINZ w obrazie *Regał z precjozami* z 1666 r. (Hamburg)¹⁶. Na ok. 1690 r. datowany jest natomiast obraz *Vanitas* R. RUYSCHA (La Fère), w którym oprócz oplecionej bluszcem o świeżych, symbolizujących nieśmiertelność ducha owocach, czaszki, figurują: kwiat anemon (kojarzony z pogrzebem, stąd symbol śmierci), więdzące tulipany (jako anamneza marności i przemijalności rzeczy ziemskich w jej obliczu) tudzież, posiadające analogiczne znaczenie, dogasająca lampka oliwna i suche kłosa zboża¹⁷.

z 1630 r. pochodzi obraz *Martwa natura vanitas* P. CLAESZA (Haga), ukazujący takie symbole wanitatywne, jak: zegar, przewrócony kielich, kandelabr z gasnącym knotem, książki, papiery, pióro do pisania i czaszkę, przy czym stan zniszczenia książek przekazuje prawdę, iż wobec mądrości Boga jakiegokolwiek dążenia są próżne i pełne pychy, zaś wobec śmierci są one daremne¹³. Nie tylko czaszka jako motyw wanitatywny — tym razem spoczywająca na opieczętowanym, leżącym na skrzyni dokumencie (symbol przemijalności urzędu) — ale także kosz z owocami, ptasie pióro, flet i książki figurują jako symbole *vanitatis* w pochodzącym z ok. 1640 r. obrazie *Vanitas* H. STEENWYCKA (Lejda)¹⁴. Pojawia się ona również w obrazie *Vanitas* S. RENARDA DE SAINT-ANDRÉ, datowanym na ok. 1650 r. (Lyon), gdzie wraz z porzuconymi przedmiotami sugeruje duchowe rozdarcie zmagającego się z nieuchronnością

¹³ Il. 471: R. TOMAN (red.), *Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, tł. B. Drag, K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Kraków 2007, s. 469–470.

¹⁴ Il. 37: STERLING, dz. cyt.

¹⁵ BATTISTINI, dz. cyt., s. 363.

¹⁶ TOMAN (red.), dz. cyt., s. 478.

¹⁷ L. IMPELLUSO, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 54. Il. tamże.

Często *vanitas* powiązana jest z tematyką religijną, a niekiedy i z polityczną. Odzwierciedlenie drugiej sytuacji stanowi obraz *Vanitas Vanitatum* A. DE PEREDY (Wiedeń). W tym powstałym w latach 1640–1645 dziele nie tylko czaszka, ale także zgaszona świeca, klepsydra i fragmenty zbroi są alegorią upadku hiszpańskiego imperium tudzież toczonych w celu utrzymania jego granic wojen. Ponadto obraz ten ukazuje przed jedną z siedmiu czaszek, widniejącą na drewnianym stole, inskrypcję: *Nihil omne* („Wszystko i nic”)¹⁸. A. de Pereda stworzył też — ok. 1650 r. — obraz *Sen kawalera* (Madryt), w którym umieścił na stole: czaszkę, klejnoty, pieniądze, książki, maskę, zgaszoną świecę, kwiaty, broń i części uzbrojenia jako emblematy mocy, bogactwa i przemijania oraz jako przestrożę przed niespodziewanym kresem życia. Ponadto przed nagłą śmiercią przestrzega siedzącego u stołu, pogrążonego we śnie młodego szlachcica, napis na trzymanej przez anioła wstędze¹⁹.

Zdarza się też, że XVII-wieczna *Vanitas* sieje grozę. Takim klimatem nasycone są m.in. obrazy *In Ictu Oculi* i *Finis Gloriam Mundi* (vel: *Hieroglif czasu* i *Hieroglif śmierci*) J. DE VALDÉSA LÉALA z lat 1670–1672 (Sewilla, *Hospital de la Caridad*), będące *de facto* alegoriami próżnej, światowej chwały. *In Ictu Oculi* ukazuje m.in. Śmierć w całunie (w postaci szkieletu), która gasząc palcami osadzoną w lichterzu świecę, ucisza „gwar życia”. Ponadto kieruje ona swe spojrzenie ku patrzącemu na obraz, co jeszcze bardziej potęguje makabryczną wymowę przedstawienia. W lewej ręce dzierży trumnę i kosę, zaś stopę opiera na globusie (gest ten wskazuje na władzę Śmierci nad światem, ponieważ żadne stworzenie jej nie umknie). Poza tym w obrazie zwracają uwagę także takie symbole wanitatywne, jak: tiara z papieskim krzyżem, korona, diadem książęcy, purpurowa materia, oręż, książki, sugerując bezużyteczność władzy i uczoneści w obliczu śmierci. Drugi obraz — *Finis Gloriam Mundi* — przedstawia wewnątrz krypty. Pierwszy plan wizerunku zajmują ciała biskupa i rycerza z zakonu Calatrava, natomiast w tle widnieją m.in. porozrzucone czaszki. Ponadto w owej krypcie ma miejsce Sąd Ostateczny, gdyż w górnej części wizerunku artysta wyobraził rękę Chrystusa, trzymającą wagę z szalami obciążonymi symbolami siedmiu grzechów głównych oraz symbolami wiary chrześcijańskiej²⁰.

¹⁸ Il.: BATTISTINI, *dz. cyt.*, s. 362.

¹⁹ TAMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 11; por. *tamże*, s. 407.

²⁰ *Tamże*, s. 417. Il.: R. GIORGI, *Velázquez*, tł. M. Stefańska, Warszawa 2006, s. 19. Por. STERLING, *dz. cyt.*, s. 104. Temat *vanitas* podejmowano też w XX w. Świadczy o tym np. obraz *Trzy czaszki* P. Cézanne’a z 1904 r. (Solura) czy *Vanitas* G. Bracque’a z 1938 r. (Paryż); drugie dzieło ukazuje czaszkę naprzeciw krzyża (z zawieszonym na nim różańcu); *tamże*, s. 43. Il. 38: *tamże*; por. *tamże*, s. 135. Il. 39: *tamże*, s. 43. Miejsce ludzkiej czaszki zajęła natomiast czaszka zwierzęca jako symbol wanitatywny — w obrazie *Czaszka wołu* z 1942 r., pędzla P. Picassa. Artysta ten namalował ów obraz po upływie kilku dni od śmierci swego przyjaciela, J. Gonzáleza. Tabl. 149: *tamże*.

2. Pozorne zwycięstwo Śmierci

Wydaje się, że jako symbol wanitatywny, czaszka pojawia się najczęściej w sztuce sepulkralnej, co jest zresztą samo przez się zrozumiałe. W takim znaczeniu figuruje ona m.in. na pochodzącym z okresu po 1571 r. nagrobku ELŻBIETY LEKSÓWNY w krakowskim kościele Bożego Ciała, wkomponowana w łacińską sentencję: *Post miserum funus pulvis et umbra sumus*²¹. Na swej merytorycznej, wanitatywnej doniosłości traci ona natomiast na powstałym w 3 ćwierci XVI w., być może w warsztacie G.M. PADOVANA, nagrobku zmarłej w wieku dziecięcym KATARZYNY PILECKIEJ w kościele parafialnym w Pilicy, służąc mianowicie postaci dziecka za podpórkę²². Niemniej jednak najczęściej ilustruje ona w XVII w. przesłanie *memento mori*. W takim znaczeniu, ale także pełniąc funkcję ornamentu, czaszki wyobrażone zostały m.in. pod cokołem pochodzącego z początku XVII w., z miejscowego warsztatu, Montelupich w kościele Mariackim w Krakowie²³.

Triumf śmierci nad życiem sugeruje natomiast umiejscawianie motywu czaszki w szczycie nagrobka bądź epitafium. Za przykład może tutaj posłużyć nagrobek OSTROGSKICH w Tarnowie czy epitafium BLAMKEGO w Gdańsku²⁴. Gdy chodzi o iluminatorstwo, zwycięstwo śmierci nad tym, co ziemskie, oraz nad doczesną egzystencją oddaje też — datowana na 1644 r. — miniatura *Śmierć kosząca karmelitów*, ukazująca na cwałującym, sinym koniu — przebijający lancą przerażonych mnichów — szkielet²⁵. Jeszcze większą grozą emanuje namalowany ok. 1562 r. przez P. BRUEGELA obraz *Triumf Śmierci* (Madryt)²⁶. Triumf ten artysta oddał m.in. za pomocą mierzących lancami w żywych ludzi szkieletów, szkieletu dokonującego egzekucji czy zrzucającego ze skały w odmęty wód samobójcę. Ponadto także w owym obrazie Śmierć pojawia się na sinym, wychudzonym koniu, tym razem z klepsydrą w prawej, a z dzwonkiem w lewej ręce.

Nierzadko w sztuce sepulkralnej motywowi czaszki „towarzyszą” dekoracyjne bądź uwydatniające przesłanie *memento mori* elementy, np. na wykonanym w 1648 r. przez G. GISLENIĘGO w Warszawie (zniszczonym w 1944 r.) nagrobku REMIGIUSZA ZALESKIEGO znajdowały się dwie czaszki z draperią w zębach²⁷. Wawelski nagrobek biskupa P. GEMBICKIEGO zdobią natomiast czaszki ze spływającymi spod nich w dół pasami całunu, zakończonymi frędzlami²⁸. Na późnobarokowym

²¹ Por. K. GÓRCKA, *Pobożne matrony i cnotliwe panny. Epitafia mieszczanek i szlachcianek z XVI i XVII wieku jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytnej*, Warszawa 2006, s. 65. Il. 85: *tamże*.

²² Por. H.S. KOZAKIEWICZOWIE, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1987, s. 156. Il.: *tamże*. Por. H. KOZAKIEWICZOWA, *Renesans w Polsce. Jan Maria Mosca zw. Padovano*, Warszawa 1984, s. 22.

²³ Il.: KOZAKIEWICZOWIE, *dz. cyt.*, s. 218; por. *tamże*, s. 210.

²⁴ M. KARPOWICZ, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 34. Por. *tamże*, s. 182–183.

²⁵ Il. 8: K. GÓRSKI, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986.

²⁶ Il.: BATTISTINI, *dz. cyt.*, s. 84–85.

²⁷ M. KARPOWICZ, *dz. cyt.*, s. 48–49. Il. III. 9: *tamże*.

²⁸ Il. X. 7, il. III. 10: *tamże*.

epitafium bpa JANA CHRYZOSTOMA KRASIŃSKIEGO z pojezuickiego kościoła Św. Franciszka w Krasnymstawie widnieje zaś czaszka okryta uskrzydłonym całunem. Nagrobek ten, wbrew pozorom, stanowi symbol zwycięstwa życia nad śmiercią, na który to triumf wskazuje — dzierżące medalion — pozbawione oznak smutku putto. Natomiast wytryskujące niejako z sarkofagu promienie symbolizują życie wieczne²⁹. Częstym zaś motywem „towarzyszącym” czaszce nie tylko na nagrobkach czy epitafiach są skrzyżowane piszczele, zdobiące m.in. datowane na lata 1710–1720 epitafium proboszcza IVO KURZBAUERA w kościele parafialnym w Ranshoffen am Inn³⁰. Warto też wskazać na pojawiającą się niejako w sugerowanym herbie uskrzydloną czaszkę. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w dekoracji pochodzącego z 1764 r. krasnostawskiego epitafium EUSTACHII Z POTOCKICH KRASIŃSKIEJ, umieszczonego w miejscu pochówku jej serca³¹.

Należy dodać, kończąc tę część refleksji, że oprócz budzących zarówno zadumę nad kresem ziemskiej egzystencji, jak i grozę, przedstawień czaszki, szkieletu czy ciała w stanie rozkładu, istniały także znacznie bardziej „przyjazne” dla oczu i ducha wizje śmierci. Postrzegano ją mianowicie jako: bramę (stąd w nagrobkach czy epitafiach zamykające nisze łuki), podróż, pielgrzymkę, wygnanie, cumujący statek, winobranie, zerwanie dopiero co rozwiniętego kwiatu (obraz–symbol odnoszący się do śmierci dzieci i młodzieży), wyzwolenie, kres ludzkich trosk i cierpień tudzież jako wieczny sen³².

3. Śmierć jako „partnerka”

Atmosferą grozy i po trosze groteski emanują — pełniące funkcję dydaktyczną — powstające już w XV w. tzw. *Tańce Śmierci* (*Danse macabre*). Najstarsze, ale nie zachowane do dnia dzisiejszego, przedstawienie tego rodzaju stanowiło, datowane na 1424 r., malowidło z muru paryskiego cmentarza Św. Niewiniątek³³. Alegoryczne *Tańce Śmierci* — podkreślające jej sprawiedliwość względem każdego stanu —

²⁹ J. TABIŚ-DAWIDOWICZ, *Domniemane dzieło Jana Jerzego Plerscha na Lubelszczyźnie*, w: A. MAŚLIŃSKI (red.), *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. III, Lublin 1995, s. 339. Il. 1: *tamże*, s. 350. Por. *tamże*, s. 341. Por. *tamże*, s. 343.

³⁰ Il. 115: J. SITO, *Thomas Hutter (1696–1745), rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa-Przemyśl 2001, s. 270.

³¹ W XVII w. stały się modne w Polsce pochówki serc. Dużą popularnością cieszyły się natomiast w XVIII w. A. BADACH, *Pogrzeby serc na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII wieku. Wprowadzenie do zagadnienia i postulaty badawcze*, w: J. LILEYKO (red.), *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, Lublin 2000, s. 646. Il. 4: *tamże*, s. 653; *tamże*, s. 640.

³² Por. GÓRECKA, *dz. cyt.*, s. 59–60. Por. *tamże*, s. 48. Por. *tamże*, s. 63.

³³ Por. S. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, P. KRASNY, M. WALCZAK, *Sztuka Polski*, Kraków 2006, s. 82–83; por. N. LEMAÎTRE, M.T. QUINSON, V. SOT, *Słownik kultury chrześcijańskiej*, tł. T. Szafranski, Warszawa 1997, s. 304–305.

ukazują ją w postaci szkieletu tańczącego z reprezentantami rozmaitych, uszeregowanych hierarchicznie, warstw społecznych. Ponadto wizerunki te często wzbogacone są o moralizujące sentencje.

W Polsce z wielkim rozmachem artyści sięgnęli do tematu *Tańca Śmierci* dopiero po 1655 r. (po szwedzkim „potopie”). *Tańce Śmierci* pojawiały się w rodzimej sztuce aż po XIX w.; ostatnie znane przedstawienie tego rodzaju znalazło swoje miejsce w kościele bernardynów na warszawskim Czerniakowie³⁴. Wcześniejszy przykład owego tematu stanowi pochodzący z lat siedemdziesiątych XVII w. obraz z bernardyńskiego kościoła w Krakowie³⁵. Ukazuje on w tanecznym korowodzie kobiety wraz ze szkieletami tudzież akompaniujących im na instrumentach dwóch mężczyzn (którym towarzyszą dwa szkielety). Korowód ten wzbogaca w dolnej części wizerunku wizja piekła (w postaci czerwonego, pochłaniającego potępionych, stwora) oraz scena z grzechem pierworodnym, natomiast w górnej strefie środkowego przedstawienia — wizja otwartego nieba tudzież scena z adoracją ukrzyżowanego Chrystusa. To centralne przedstawienie otaczają mniejsze scenki, ukazujące rozmowy reprezentantów różnych warstw społecznych ze Śmiercią. Obraz ów przekazuje, oprócz słynnego *memento mori*, prawdę o grzechu pierworodnym, niosącym ze sobą, jako konsekwencję, potępienie, tudzież o otwarciu przez Zbawiciela na Golgocie nieba dla zbawionego przez Siebie stworzenia.

Pochodną *Tańca Śmierci* stanowi tematyka stiukowej, datowanej na 1655 r., dekoracji kaplicy Pana Jezusa w ufundowanym przez Oleśnickich parafialnym kościele Trójcy Świętej w Tarłowie. Wielokrotnie pojawiająca się w owej dekoracji Śmierć dialoguje z reprezentantami rozmaitych stanów i rozmaitego wieku, np. w sztukaterii *Żołnierz i Śmierć* (jako okryty całunem zmarły w stanie rozkładu) rozmawia ona z — ukazany w żupanie, czapce z piórem, z szablą i sztyletem — zagrożonym w refleksji żołnierzem, kładąc wymownie na jego ramieniu lewą rękę tudzież kierując ostrzegawczo w górę palec prawej ręki. Należy też przytoczyć, jako kolejny przykład, rozmowę Śmierci ze starcem, w którym to przedstawieniu Śmierć dzierży w ręce uskrzydloną klepsydrę, wskazując ją starcowi palcem. Zaskoczony zbliżającym się kresem życia, starzec — z pewnym niedowierzaniem i za pomocą szkła powiększającego — przygląda się klepsydrze. Warto też wskazać, że w dekoracji owej tarłowskiej kaplicy — dekoracji określanej przez M. LEŚNIAKOWSKĄ jako *sarmata ars moriendi* („sarmacka sztuka umierania”)³⁶ — Śmierć dialoguje także np. z malarzem, rzeźbiarzem, szlachcicem czy magnatem³⁷.

³⁴ KARPOWICZ, *dz. cyt.*, s. 63.

³⁵ T. CHRZANOWSKI, *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej*, Warszawa 1998, s. 187. Il.: *tamże*, s. 186.

³⁶ *Tamże*, s. 190.

³⁷ Il. 3: KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, KRASNY, WALCZAK, *dz. cyt.*, s. 83. Il. IV. 5: KARPOWICZ, *dz. cyt.*; por. *tamże*, s. 63. Por. CHRZANOWSKI, *dz. cyt.*, s. 190.

4. Oblicza Śmierci

Wizja śmierci bywa w sztuce często wizją przerażającą. Świadczy o tym chociażby dekoracja pochodzącego z 1600 r. epitafium CHRISTINY MÜLLER, gdzie — oprócz trzymanej przez putto czaszki czy Chronosa z kosą w ręce — widnieje ona jako szkielet zadający kres życiu strzałą³⁸. Datowany natomiast na ok. 1760 r. nagrobek JOSEPHA i ELISABETH NIGHTINGALE z opactwa Westminster w Londynie — dzieło L.F. ROUBILIACA (il. 3) — ukazuje ją (w szacie z kapturem) jako wyłaniającą się z czarnego grobowca i mierzącą grotem pioruna w omdlałą arystokratkę³⁹. Jako zapisująca na czarnej tablicy nekrolog zmarłego papieża, pojawia się ona także na wykonanym w latach 1628–1647 przez G.L. BERNINIEGO grobowcu URBANA VIII⁴⁰. Z kosą w ręce, wyłaniającą się zza udrapowanej, odchylanej przez anioła zasłony, ukazał Śmierć w postaci szkieletu, w 1753 r., w dekoracji nagrobka LANGUETA DE GERGY również R.M. SLODTZ⁴¹. Z kosą jako atrybutem Śmierci spotykamy się także w alegorycznym, pochodzącym z 1795 r., obrazie *Wolność lub Śmierć* J.B. REGNAULTA (Hamburg)⁴². Śmierć pojawia się w sztuce — o czym już wcześniej wspomniano — również jako jeździec, np. w przedstawieniu z kościoła parafialnego w Bodzanowie (koło Krakowa), wyobrażona w koronie na cwałującym koniu (jako Tatar bądź Kozak), strzela z łuku do każdego, kogo tylko wypatrzy⁴³. Niemniej jednak może także w bardzo delikatny sposób przerywać czyjąś egzystencję, co ukazuje — datowany na 1517 r. — obraz *Dziewczyna i śmierć* H.B. GRIENA (Bazylika)⁴⁴, w którym odbiera ona życie młodej kobiecie pocałunkiem.

³⁸ Il. 33: J. TYLICKI, *Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. II, Toruń 2000, s. 210.

³⁹ E. Nightingale zmarła w 1731 r. wskutek poronienia spowodowanego szokiem po uderzeniu pioruna. TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 321. Por. S. MICHALSKI, *Drzwi śmierci w sepulkralnej rzeźbie francuskiej XVIII wieku*, „Ikonotheka” 11 (1996), s. 86.

⁴⁰ TOMKIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 54. Il. 15: *tamże*.

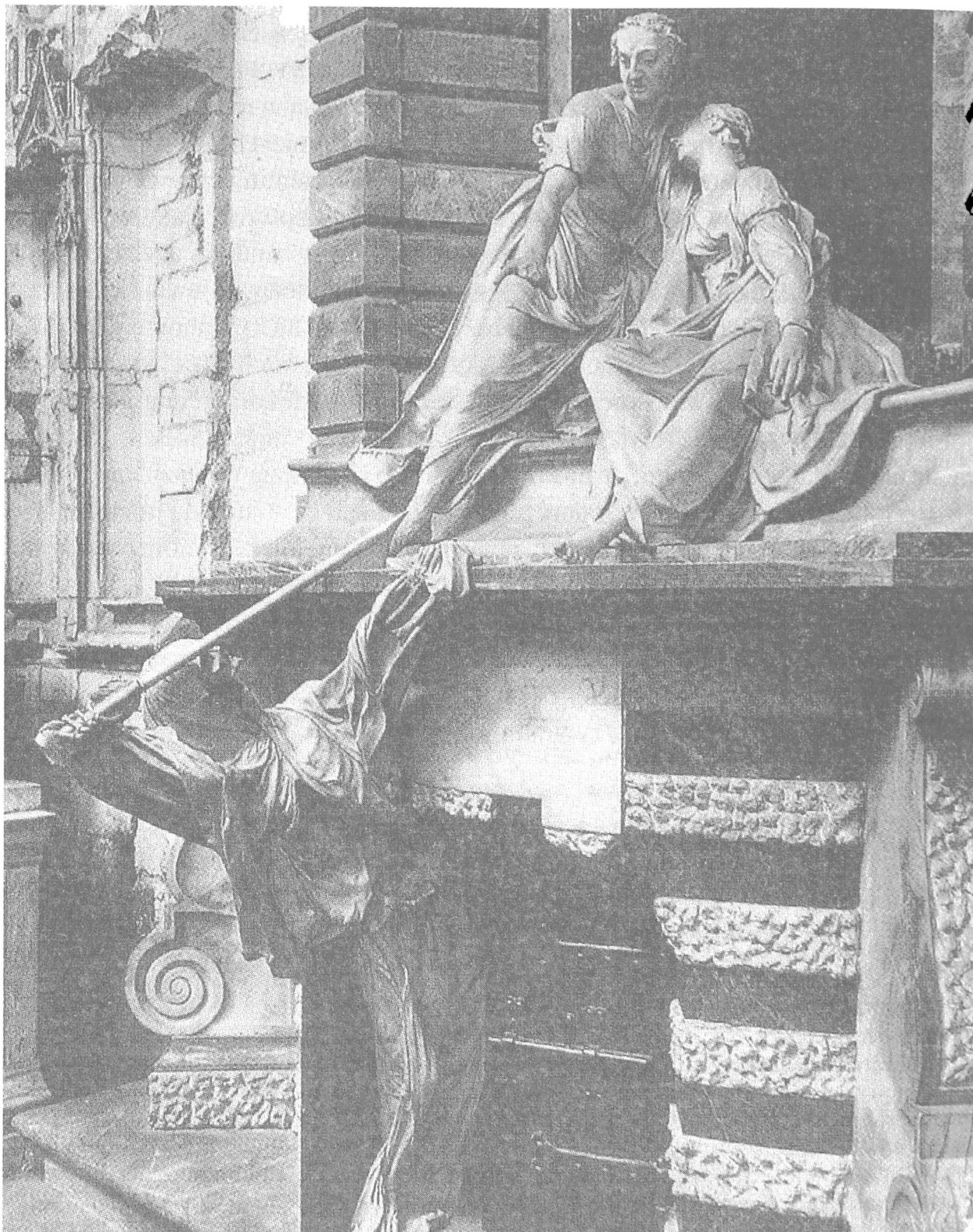
⁴¹ TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 312.

⁴² Śmierć (jako ukazany w czarnej szacie i w laurowym wieńcu, zasiadający na chmurze szkielet) odepchnięta zostaje przez Geniusza Francji, posyłającego w świat ideały Republiki. Znajdująca się natomiast na schodach kobieta stanowi personifikację Wieczności. Il.: G. LEGRAND, *Romantyzm*, t. I. Waleńczak, Warszawa 2007, s. 32.

⁴³ CHRZANOWSKI, *dz. cyt.*, s. 187. Il.: *tamże*, s. 188. Ukoronowana jest także Śmierć (znaczenie wanitatywne) w dekoracji sarkofagu cesarza Karola VI w kościele kapucynów w Wiedniu. Por. TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 11. Śmierć jako szkielet, ale także rozliczne motywy czaszki, zawiera natomiast anonimowy rysunek Kłódzka *Glacii De Fabrica Sacelli Defunctorum Anno 1683–1685*, pochodzący z II poł. XVII w. (Kraków). Także na tym rysunku wyobrażono Śmierć np. na cwałującym koniu, podążającą ku nadjeżdżającym żołnierzom. Por. D. GALEWSKI, *Wanitatywny rysunek ze zbiorów kłódzkich jezuitów*, w: J. HARASIMOWICZ (red.), *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław, listopad 1999*, Warszawa 2000, s. 351.

⁴⁴ Il.: BATTISTINI, *dz. cyt.*, s. 87.

II. 3. Nagrobek J. i E. Nightingale, L. F. Roubiliac, Westminster, Londyn

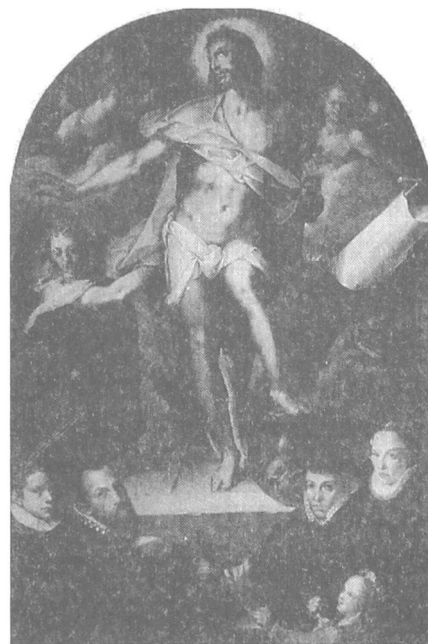


Poza kosą czy łukiem jeden z najbardziej popularnych atrybutów Śmierci stanowi uskrzydłona bądź pozbawiona skrzydeł klepsydra. Pojawia się ona w ręce — mającej iście diabelską postać — Śmierci w pochodzącym z 1513 r. miedziorycie

Rycerz, śmierć i diabeł A. DÜRERA⁴⁵. Za pomocą klepsydry Śmierć sugeruje jadącemu konno rycerzowi kres jego ziemskiego życia. Zarówno klepsydrę, jak i kosę dzierży ona natomiast — jako wychudzony trup — w datowanym na ok. 1540 r. obrazie *Trzy etapy życia i śmierci* H.B. GRIENA (Madryt)⁴⁶. Uskrzydloną zaś klepsydrę oraz strzałę ukazuje w ręce unoszącej się w powietrzu Śmierci, w pochodzącym z 1760 r. wizerunku *Piekło i Śmierć* (z cyklu *Cztery rzeczy ostateczne*), J.T. STAMMEL (Admont)⁴⁷. Jednakże już na powstałym w latach 1781–1790 nagrobku ŁUKASZA i BARBARY KWILECKICH z Kwilcza⁴⁸ to nie Śmierć trzyma w ręce uskrzydloną klepsydrę, ale ukazane w locie putto. Pozbawioną skrzydeł klepsydrę dzierży natomiast w lewej ręce — prawą wsparłszy o dolną część grobowca — Śmierć w wykonanej przez J.B. PIGALLE’A w 1777 r. dekoracji nagrobka MAURYCEGO SASKIEGO z kościoła Św. Tomasza w Strasburgu⁴⁹. Natomiast na klepsydrze kładzie prawą rękę, lewą opierając na grobowcu, Śmierć w pochodzącym z 1684 r. nagrobku STANISŁAWA BUŻEŃSKIEGO z katedry we Fromborku⁵⁰.

5. Triumf Życia

Zwycięstwo nad śmiercią najdobitniej oddaje ikonografia Chrystusowego zmartwychwstania. Z ową rezurekcyjną tematyką spotykamy się także w sztuce sepulkralnej, np. triumf ten wyraża — wykonane ok. 1589 r. przez B. SPRANGERA — epitafium NIKOLAUSA MÜLLERA (Praga) (il. 4)⁵¹. Epitafium to ukazuje m.in. zmartwychwstałego Zbawiciela jako opierającego w zwycięskim geście stopę na czaszce. Nie jest ona czaszką Adama, ale symbolem śmierci. Czaszka prarodzica widnieje natomiast często w szczycie Golgoty (wierząco, że w tym miejscu został on pochowany) w wizerunkach ukazujących Chrystusa na krzyżu. Z własną zaś czaszką w ręce, zwracając się z uzasadnioną nadzieją ku Zbawicielowi, Adam wy-



Il. 4. Epitafium Nikołausa Müllera, B. Spranger, Praga

⁴⁵ Il.: *tamże*, s. 83.

⁴⁶ Il.: IMPELLUSO, *dz. cyt.*, s. 298.

⁴⁷ TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 346.

⁴⁸ Il. X. 5: KARPOWICZ, *dz. cyt.*, s. 183.

⁴⁹ Il.: P. CABANE, *Sztuka baroku i klasycyzmu*, tł. B. Geppert, Warszawa 2007, s. 114.

⁵⁰ Il. IV. 7: KARPOWICZ, *dz. cyt.*, s. 183.

⁵¹ Il. 89: TYLICKI, *dz. cyt.*, s. 243.

obrażony został w pochodzącej z lat 1736–1737 rzeźbie z ołtarza Św. Krzyża kościoła bernardynów w Lwowie⁵².

Należy też dopowiedzieć, że na wbitym w szczyt Golgoty (z widniejącą w nim czaszką Adama) krzyżu niekoniecznie musi znajdować się Chrystus. Taką sytuację ukazuje XVIII-wieczny obraz anonimowego artysty — *Wyrażenie doskonałej zakonnicy*. Na krzyżu widnieje — z przybitymi doń gwoździem stopami, w cierniowej koronie, z opaską zasłaniającą oczy, tudzież z dyscypliną i płonąca świecą w rękach — mniszka, wokół której rozmieszczone są filakterie z radami służącymi podbudowie ducha i w konsekwencji uświęceniu. Belki krzyża zdobią napisy będące określeniami cnót teologalnych, nad krzyżem figuruje w otoczeniu anielskich mocy — z koroną w ręce — Zbawiciel (znajduje się tutaj również napis: „Bądź wierna aż do końca, a dam ci wieniec żywota”), zaś pod krzyżem widoczne są, mierzące do mniszki z łuku, personifikacje Świata i Ciała. W szczycie Golgoty zwraca uwagę czaszka Adama, wokół której wije się wąż grzechu⁵³.

6. Czaszka atrybutem świętych

Niekoniecznie czaszka musi mieć *stricte* wanitatywną wymowę, bowiem w ikonografii świętych jest ona najczęściej symbolem skruchy, pokuty i ascezy. W takim znaczeniu pojawia się np. w malarstwie ukazującym św. Hieronima, czego przykład stanowi, pochodzący z ok. 1606 r., obraz *Św. Hieronim piszący* CARAVAGGIA (Rzym) (il. 5)⁵⁴. W pobliżu zajętego łacińskim przekładem Biblii św. Hieronima (nagiego, częściowo jedynie spowitego w czerwoną szatę) Caravaggio umieścił na otwartej księdze — skierowaną frontalnie ku świętemu — czaszkę. Szereg jeszcze innych atrybutów św. Hieronima przedstawił w powstałym w 1627 r. obrazie *Natchnienie św. Hieronima* J. LISS (Wenecja)⁵⁵, mianowicie oprócz czaszki widnieje tutaj anioł (obdarzający świętego Bożym natchnieniem), śpiący pod skałą lew, księga oraz kapelusz kardynalski. Natomiast XVII-wieczny obraz *Św. Hieronim pogrążony w modlitwie* J. DE RIBERY (Madryt)⁵⁶ ukazuje św. Hieronima z pie-

⁵² Il. IX (A 5 a): SITO, *dz. cyt.*, s. 276; por. FEUILLET, *dz. cyt.*, s. 23–24.

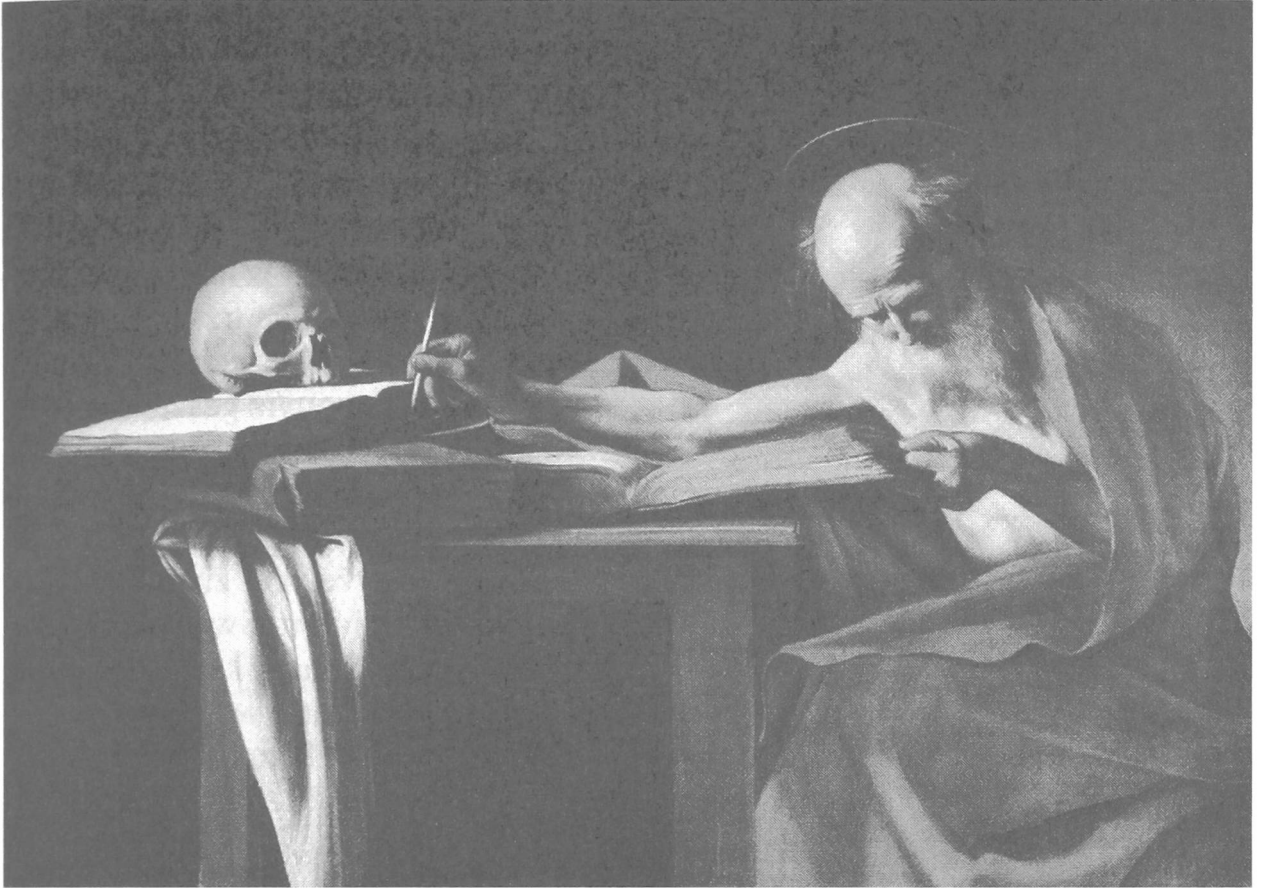
⁵³ Il. 7: GÓRSKI, *dz. cyt.* W poniekąd „bliźniaczym”, datowanym na II poł. XVII w., obrazie *Wizerunek doskonałego zakonnika* nie ma motywu czaszki w szczycie Golgoty. Il. 9: *tamże*. Gdy chodzi o wspomniane rady udzielane mniszce, są nimi m.in. zachęty do: „pobożnego rozmyślenia”, „gorącej modlitwy”, „czystości”, „ściśłego milczenia”, „dobrowolnego ubóstwa”, „ślepego posłuszeństwa”, „umartwienia”, „ogrodzenia uszu”, „straży oczu”. W dolnej części obrazu widnieje napis wskazujący na tych, którzy „ukrzyżowali swe ciało” wraz z jego namiętnościami i żądzami, jako na prawdziwych uczniów Chrystusa.

⁵⁴ Il.: LAMBERT, *dz. cyt.*, s. 72.

⁵⁵ TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 477.

⁵⁶ J. de Ribera jest także twórcą obrazu *Pokutujący św. Hieronim* (Paryż). Il.: CABANE, *dz. cyt.*, s. 24. Il.: *tamże*, s. 55.

II. 5. Św. Hieronim piszący, Caravaggio



tystycznie skrzyżowanymi na wysokości piersi rękoma tudzież ze skierowanym ku czaszce spojrzeniem.

Jako atrybut czaszka pojawia się także w ikonografii św. Marii Magdaleny. W powstałym ok. 1640 r. obrazie *Skruszona Magdalena* (Nowy Jork) G. DE LA TOUR ukazał tę świętą jako pokutującą. Opiera ona złożone modlitewnie ręce na spoczywającej na jej kolanach czaszce (w tym kontekście: symbolu pokuty). Kolejnym atrybutem św. Marii Magdaleny, obecnym w owym obrazie, jest — odbijająca się w będącym *de facto* „zwierciadłem duszy” lustrze — świeca⁵⁷. Pokutującą „przy czaszce” św. Marię Magdalenę przedstawia też, tym razem z rodzimego obszaru, pochodzący z II poł. XVIII w., z klasztoru paulinów w Oporowie (koło Kutna), obraz anonimowego artysty⁵⁸. Dzieło ukazuje świętą klęczącą w pobliżu skały, na której to skale znajduje się czaszka, otwarta księga, dyscyplina i krucyfiks (św. Maria Magdalena kieruje spojrzenie ku krucyfiksowi).

⁵⁷ STERLING, *dz. cyt.*, s. 108. II.: BATTISTINI, *dz. cyt.*, s. 141.

⁵⁸ P. STĘPKOWSKI, *Oddziaływanie zachodnich grafik na malarstwo Zakonu Paulinów na przykładzie cyklu wizerunków pustelników z klasztoru w Oporowie*, w: K. MOISAN-JABŁOŃSKA, K. PONIŃSKA (red.), *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, Warszawa 2010, s. 177. II. 191: *tamże* (aneks).

II. 6. Św. Franciszek Borgiasz, T. Hutter



Czaszka „towarzyszy” też jeszcze innym świętym. Chociażby M. PEREIRA ukazał w datowanej na ok. 1630 r. rzeźbie — medytującego nad śmiercią — św. BRUNA (Madryt). Rzeźbę tę przeznaczyl do fasady znajdującego się pod pieczę kartuzów z El Paular przytułku w Madrycie⁵⁹. Wyobrażony w habitie św. Bruno przygląda się w zadumie trzymanej przez siebie w lewej ręce czaszce, prawą natomiast rękę kładąc w medytacyjnym geście na piersi. Z czaszką w ręce, ale ukazaną w książęcej mitrze, przedstawiony został św. FRANCISZEK BORGIASZ w wykonanej przez T. HUTTERA w latach ok. 1730–1732 rzeźbie, znajdującej się przed jezuickim kościołem Św. Jana w Jarosławiu (il. 6). Wyobrażona w książęcej mitrze czaszka stanowi tutaj motyw *stricte* wanitacyjny, wskazujący na znikomość władzy ziem-

skiej w perspektywie śmierci i nadto pouczający, że wszelkie ziemskie godności są jedynie marnościami w przeciwieństwie do tego, co wieczne i boskie⁶⁰.

Czaszka jest także atrybutem św. ROZALII, o czym też świadczy — pochodzący z 1629 r. — obraz *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych: Rozalii, Piotra i Pawła* A. VAN DYCKA (Wiedeń)⁶¹. Nawiązuje ona do wyboru przez świętą — poświęconego pokucie i modlitwie — pustelniczego życia. Czaszka „towarzyszy” również św. JANOWI OD KRZYŻA. Skierowana ku świętemu, umieszczona na skale, tudzież także lilia i książka jako kolejne atrybuty św. Jana, widnieją w datowanej na II poł. XVII w. rycinie A. TARASEWICZA (Warszawa)⁶². Z czaszką jako atrybutem pojawia się w sztuce także np. św. FRANCISZEK Z ASYŻU czy św. ROMUALD⁶³. Natomiast, mimo iż nie stanowi ona atrybutu przypisanego w ikonografii św. IGNACEMU Z LOYOLI, pojawia się także w jego wizerunku, mianowicie jako symbol skruchy, pokuty i ascezy (z groty w Manresie), w anonimowym tondzie z Loyoli⁶⁴.

⁵⁹ Rzeźba ta jest przykładem ascetycznego wyrazu sztuki hiszpańskiej, potęguje go świadoma rezygnacja artysty z efektów kolorystycznych TOMAN (red.), *dz. cyt.*, s. 368; por. *tamże*, s. 366.

⁶⁰ Il. 29: SITO, *dz. cyt.*, s. 270. Mitra wskazuje na godność św. Franciszka Borgiasza. Zanim bowiem wstąpił do Towarzystwa Jezusowego, był on w latach 1539–1543 wicekrólem Katalonii.

⁶¹ Il.: IMPELLUSO, *dz. cyt.*, s. 122.

⁶² Il. 15: A. KRAMISZEWSKA, *Rola i znaczenie słów „auditio” w polskich barokowych przedstawieniach wizji mistycznych*, BHS (2000), s. 389. Rycina ta obrazuje wizję Zbawiciela zmierzającego z krzyżem na Golgotę, której to wizji doświadczył św. Jan od Krzyża.

⁶³ FEUILLET, *dz. cyt.*, s. 24.

⁶⁴ Por. J. PLAZAOLA ARTOLA, *El Santuario de Loyola*, Barcelona 1996, s. 14. Il.: *tamże*, s. 15. Por. *tamże*, s. 16. Il.: *tamże*.

Warto też dodać, że św. Ignacy zalecał czaszkę jako pomocne w osiągnięciu modlitewnego skupienia narzędzie⁶⁵.

Le crâne et la squelette comme les motifs de vanitas dans la sculpture et la peinture aux XV–XIX siècles

Résumé

« Le crâne » et « la squelette » sont les motifs de *vanitas* très populaires à l'art moderne, surtout à l'art du XVII siècle. Ils ont la signification de *vanitas* à la nature morte et à l'art des tombeaux, mais ils sont les symboles du repentir, de la pénitence et de la vie ascétique à l'iconographie des saints. Les tombeaux et les épitaphes accentuent souvent le triomphe apparent de la mort. Presque uniquement le thème de la Résurrection de Christ présente la victoire de la Vie sur la mort.

⁶⁵ K. CZERNI, „*My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku...*” — czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich, w: K. BRZEZINA, J. WOLAŃSKA (red.), *Barok i barokizacja. Materiały Sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków 3–4 XII 2004*, Kraków 2007, s. 376; por. A. ORGANISTY, „*Marzenia świętej głowy?*” *Sakralizacja motywów barokowych w najnowszych pracach Grzegorza Bednarskiego*, w: *tamże*, s. 391.