

WITOLD NOWAK

Vulnerant omnes ultima necat

Wielu z nas rozmyśla nad łacińskimi sentencjami. Wciąż jeszcze spotkać je można w książkach, usłyszeć z ust nielicznych łacinników, a także odczytać z epitafiów. Dawne napisy na zegarach wieżowych czy fasadowych przypominają nie tylko o nieuchronności upływu czasu i kresie ludzkiego życia, lecz także o nieznajomości godziny naszej śmierci, *hora mortis nostrae*. „Widzisz godzinę, lecz nie znasz godziny” (*Vidis horam, nescis horam*) – głosi jeden spośród nich. Nie ma bowiem nic tak pewnego jak własna śmierć i nic mniej pewnego niż jej

godzina. W tym sensie pośrodku życia znajdujemy się we władzy śmierci: *Media vita in morte sumus*. Niekiedy dawna sentencja potrafi zadziwić swą osobliwą, daleką od topicznych ujęć śmierci treścią, jak ta o godzinach życia: *Vulnerant omnes ultima necat*, „Wszystkie ranią, ostatnia zabija”.

Do najważniejszych toposów związanych z przemijaniem i śmiercią na Zachodzie należy topos *vanitas*, nawiązujący do Księgi Koheleeta (Koh 1,2). Znalazł on wyraz w literaturze, muzyce (u Giacomo Carissimiego), a także w malarstwie. Martwe



Antonio de Pereda, *Vanitas vanitatum* (1640-1650), fot. Tadeusz Boruta

natury z motywem *vanitas* malowało wielu artystów. Za najstarsze przedstawienie malarskie tego motywu uznawany bywa obraz ludzkiej czaszki wspartej na kawałku obtłuczonej cegły w *Tryptyku Braque* (ok. 1450) Rogiera Van Der Weydena. Spośród nowszych artystów przejmujące *vanitas* pozostawili P. Cezanne (*Piramida czaszek*, 1901), P. Picasso (*Martwa natura z czaszką wołu*, 1942) i G. Richter (*Czaszka ze świecą*, 1983).

Pośród tysięcy *vanitas* wybija się swymi artystycznymi, a także intelektualnymi walorami *Vanitas vanitatum*, której autorem jest Antonio de Pereda y Salgado (1608–1678), hiszpański dewocyjny malarz barokowy. *Vanitas vanitatum*, znajdująca się dziś w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, znana też jako *Alegoria marności* powstała między 1640 i 1650 rokiem. Nad sceną dominuje postać anioła rozpościerającego skrzydła. Anioł ukazany jako skrzydlaty młodzieniec podobny jest do anioła z wanitatywnego *Snu rycerza* (1655) tego samego malarza, acz nie trzyma – jak tamten – w dłoniach inskrypcji. Postać anioła wyłania się z bardzo ciemnego, potęgującego wrażenie abstrakcyjnej otchłani tła.

Malarz przepołożył scenę. Część prawa obejmuje stół przykryty drogocenną czerwoną tkaniną. Ten mebel to być może sepet, mebel podróżny, zatem symbol przemijania. Na jego blaciku stoi duży złożony augsburski zegar stołowy, a bliżej widza sporych rozmiarów globus. Obok leżą karty do gry, monety i medale, a także zdobny złoty łańcuch i sznur pereł. Mamy także kilka oprawnych w ozdobne ramy miniaturowych portretów.

Względny ład luksusowych przedmiotów zgromadzonych na sepecie i przywodzących na myśl *theatrum mundi* przechodzi niejako w rumowisko czaszek i zbroi na starym zużytym stole o wyszczerbionych krawędziach blatu. To już lewa część obrazu. Można się na niej doliczyć aż siedmiu chaotycznie rozrzuconych i poodwracanych ludzkich czaszek. Na stole leżą dwie zamknięte książki, karty do gry, a także rozrzucone w nieładzie broń i zbroje. W centralnym punkcie obrazu stoi niewielka klepsydra, w której piasek już się przesypał. Towarzyszy jej stojąca nieco z tyłu nadpalona zgasła świeca.

Obraz uderza patrzącego rozmachem sceny, dekoracyjnością, bogactwem szczegółów – symboli porządku doczesnego i doczesnej władzy – a także podniosłością tematu. Bogactwo wizualne sprawia, że kontrast z bezruchem zapowiadanej śmierci jest większy aniżeli w skromnych *vanitas*. Elegancja przedstawienia polega na wyeliminowaniu tak częstych w scenach wanitatywnych podatnych na zepsucie artykułów spożywczych (owoców, ryb, serów etc.). Poza objawiającym się aniołem na obrazie nie ma w ogóle bytów ożywionych: roślin, owadów, ptaków. Scena wkracza tym samym od razu w dziedzinę symbolu i abstrakcji, uzyskuje swoisty elegancki chłód. Stawia też przed nami problem teologiczny. Czerniejąca za skrzydłami anioła przestrzeń – z której wszystkie rzeczy

się wyłoniły i w której wszystkie znikają – rodzi bowiem odczucie *horror vacui*, ale także odczucie obecności Boga¹.

Obraz zawiera silne aluzje polityczne, co w malarstwie wanitatywnym nie zdarzało się często. Przedstawienie malarskie Peredy staje się tym samym opowieścią i wkracza w historiozofię. Nie jest to zatem jedynie memento nakłaniające do prywatnej kontemplacji, ale obraz o historiozoficznych ambicjach i rozmachu. Oto anioł trzyma w lewej dłoni kameę z podobizną Karola V. Cesarz ten otrzymał ogromne dziedzictwo: ziemie rozciągające się od Morza Północnego po Śródziemne, od Europy po Amerykę. Wskazywany prawą dłonią anioła globus akcentuje tę właśnie wielkość imperium.

Obraz powstał dziewięćdziesiąt lat po śmierci cesarza, gdy sytuacja kraju uległa zmianie na gorsze. Rządził wtedy Filip IV, a Hiszpania – owładnięta ekonomicznym kryzysem – traciła swą przewodnią pozycję w Europie, stając się pierwszym imperium, które wycofało się z historii².

Ład i splendor widoczne na blaciku sepetu kontrastują z rumowiskiem przedmiotów leżących na odkrytym stole. Trupie czaszki, arkebuz, zbroje i zgaszona świeca są aluzją do upadku imperium i wojen toczonych, aby je uratować. Prześlanie obrazu skupia się w centralnie usytuowanej klepsydrze i w widniejącym obok niej na blacie stołu napisie *NIL OMNE* – wszystko jest niczym.

„Królewskość” i splendor sceny *Vanitas vanitatum* uderza nas także przez kontrast z innym dziełem Peredy – *Alegorią przemijania*, znajdującą się w Muzeum Sztuk Pięknych w Saragossie. Tamten obraz to anatomiczne, pozbawione jakiegokolwiek dekoracyjności – do której tak skłaniali się malarze hiszpańscy – studium trzech czaszek ludzkich. Zwłaszcza silnie oświetlona odwrócona czaszka na pierwszym planie oddana została bardzo naturalistycznie, z niemal agresywną dokładnością.

Obraz Peredy uświadamia bogactwo i chwałę świata (*gloria mundi*), który ze swej ontycznej natury, przez swą strukturalną przygodność musi przeminąć. Adresatami obrazu – inaczej niż w XVII-wiecznej Holandii, gdzie wanitatywne martwe natury często kupowali do swych wnętrz wzbogaceni mieszczaństwo – są arystokraci i ludzie wykształceni, którzy rozumieją wyrafinowane aluzje i alegorie. Przedstawione przedmioty towarzyszyły im na co dzień, były też znakami prestiżu i atrybutami bogactwa. Z pewnością scena mogła też stanowić źródło podszytej resentymentem radości ludzi uboższych, którym dowodziła, iż finalnie kondycja wszystkich jest taka sama: *mors omnia aequat*.

1 Ch. Sterling uważa akcentowanie obecności Boga i skłonność do dekoracyjności za charakterystyczne cechy hiszpańskiego malarstwa wanitatywnego. Zob. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 103–104.

2 *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, Warszawa 2000, s. 246–247.