

DARIUSZ MARZĘTA

SKARBY LUBLINA

Lublin 2014

© Dariusz Marzęta 2014

Redakcja

Dariusz Marzęta

Projekt okładki

Dariusz Marzęta

Zdjęcia:

Ilustracje 2-7, 9-13, 15-26, 28-32, 34-37 – Małgorzata Marzęta

Ilustracje 1, 8, 27 – Dariusz Marzęta

Ilustracje 38-44 – zdjęcia pochodzą ze zbiorów Muzeum Lubelskiego, autorem fotografii jest Piotr Maciuk

Ilustracje 47-53 – zdjęcia pochodzą ze zbiorów BU KUL (http://www.bu.kul.pl/dekret-gracjana-iluminowany-rekopismienny-kodeks-sredniowieczny,art_10706.html)

Ilustracja 33: pochodzi z Internetu; źródła zdjęcia nie udało się niestety ustalić

Ilustracja 14: skan z książki – Kapeć W.: Kościół i klasztor dominikanów w Lublinie, Lublin, b.d.w.

Ilustracja 46: skan karty informacyjnej Muzeum Lubelskiego

Wydawnictwo

Drukarnia Akapit

ISBN

978-83-7825-010-4

Wstęp	4
I. Zamek i mury obronne miasta	7
1. Dawne dzieje.....	7
2. Mury miejskie w czasach Kazimierza Wielkiego.....	10
3. Lubelskie fortyfikacje XV – XVII w.....	11
4. Brama Krakowska.....	12
5. Brama Grodzka.....	14
6. Baszta.....	15
7. Wieża Trynitaraska.....	16
8. Zamek.....	17
II. „Lubelski Wawel” – bazylika św. Stanisława	19
1. Bazylika.....	19
2. Św. Dominik i św. Jacek.....	19
3. Dzieje kościoła dominikanów w Lublinie.....	23
4. Ogólny rzut oka na wnętrze kościoła.....	25
5. Tomasz Dolabella.....	27
6. Ołtarz główny.....	28
7. Relikwia Krzyża Świętego.....	29
8. Ojciec Paweł Ruszel i Kaplica Matki Boskiej Ruszelskiej.....	32
9. Kaplica Tyszkiewiczów i dominikańskie krypty.....	33
10. Kaplica Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny.....	40
11. Kaplica Firlejowska i ród Firlejów.....	40
12. Św. Tomasz z Akwinu.....	43
13. Kaplice św. Katarzyny i Szaniawskich.....	47
14. „Pożar miasta Lublina w 1719 r.”.....	48
15. Kaplice Przemienienia Pańskiego, Korczmińskich i św. Stanisława.....	54
16. Kaplica Matki Boskiej Opieki.....	56
17. Sebastian Zeisel i bliźniacze ambony.....	58
18. Ołtarze różańcowe i przyfilarowe.....	60
III. Archikatedra św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty	63
1. Archikatedra.....	63
2. Św. Ignacy Loyola.....	63
3. Jezuici.....	64
4. Jezuici w Lublinie. Dzieje kościoła świętych Janów.....	65
5. Freski Józefa Meyera.....	67
6. Ołtarz główny.....	72
7. Cud Lubelski.....	73
8. Kaplica Najświętszego Sakramentu.....	77
9. Kaplica Najświętszej Marii Panny (Poetów).....	79
10. Zakrystia akustyczna, skarbiec, podziemia.....	80
IV. Arcyskarby Muzeum Lubelskiego	82
1. Freski w Kaplicy Trójcy Świętej.....	82
2. Hendrick Terbrugghen „Pilate umywający ręce”.....	96
3. Jan Matejko „Unia lubelska”.....	104
V. „Dekret Gracjana”	114
1. Dar hrabiego Moszyńskiego.....	114
2. Kilka pojęć.....	114
3. Lubelski „Dekret Gracjana”.....	115
4. Gracjan i jego dzieło.....	117
5. Zarys dziejów malarstwa książkowego.....	117
6. Malarstwo książkowe w Polsce.....	121
7. <i>Causae</i>	122
Zakończenie	127
Wybrana literatura	129
Spis ilustracji	131

WSTĘP

Polacy stają się coraz bogatsi. Jeszcze 20 lat temu na zagraniczne wakacje mogli pozwolić sobie tylko najzamożniejsi. Dziś z możliwości turystycznego wyjazdu do Włoch, Francji czy do Egiptu korzystają szerokie rzesze. Jest to oczywiście tendencja bardzo pozytywna. Niekiedy towarzyszy jej jednak nie tak już pozytywne przekonanie, że w Polsce nie ma nic ciekawego. Nuda. Zaścianek. I zabytki jakieś takie zapyziałe. Nie to co wieża Eiffla albo piramida.

Do dobrego tonu należą podróże po świecie i zachwyty nad tamtejszą kulturą i sztuką. I powiedzmy sobie szczerze: są one w pełni uzasadnione. Nie można nie podziwiać dzieł Michała Anioła, Leonarda, gotyckich katedr we Francji czy romańskich kościołów w Nadrenii. Jednakże w zestawieniu z negowaniem polskiej kultury i polskich zabytków, zachwyty te brzmią komicznie i kuriozalnie. Żałosne wrażenie robi polski turysta podziwiający budowle Rzymu czy Paryża i nie wiedzący, że jego rodzinne miasto ma bogatą i wspaniałą historię, i że istnieją tam prawdziwe perły europejskiego malarstwa czy architektury.

Ranga polskich zabytków stawia nasz kraj na jednym z pierwszych miejsc w Europie pod względem dziedzictwa kulturowego. Będąc Polakiem wypada o tym wiedzieć. Podobnie jak będąc Lublinianinem wypada znać kilka największych skarbów naszego miasta, z których możemy być dumni. O lubelskich skarbach jest właśnie ta książka.

Lublin posiada wiele wspaniałych zabytków. Naturalnie nie wszystkie są opisane w tej książce. Ich wybór ma charakter subiektywny – podobnie jak rozłożenie akcentów przy omawianiu poszczególnych zabytków – i jest związane z osobistymi upodobaniami autora. (Zauważycie Państwo iż znaczna część tekstów dotyczy malarstwa, często nie dość docenianego w literaturze dotyczącej sztuki Lublina.) Z przebogatych zbiorów Muzeum Lubelskiego autor wybrał trzy obiekty: Kaplicę Trójcy Świętej, obraz H. Terbrugghena „*Piłat umywający ręce*” oraz dzieło J. Matejki „*Unia Lubelska*”. Spośród wielu pięknych lubelskich kościołów zostały wybrane dwa najwspanialsze: archikatedra i kościół dominikanów. Jeden rozdział został poświęcony zabytkom architektury świeckiej: budowlom Starego Miasta oraz zamkowi. Najbardziej zaskakujący będzie z pewnością rozdział dotyczący skarbu znajdującego się w Bibliotece KUL – *Dekretu Gracjana*. Jest to arcydzieło sztuki średniowiecznej, o istnieniu którego nie wie prawie nikt.

Mamy dość bogatą literaturę na temat lubelskich zabytków. Są to jednak albo przewodniki – książki rozległe i płytkie. (Opis wyposażenia kościoła dominikanów zajmuje tam pół strony, zaś na omówienie Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX w. w Muzeum Lubelskim wystarcza dziewięć linijek.) Albo też są to monografie – obszerne i głębokie dzieła naukowe przeznaczone raczej dla wąskiego kręgu specjalistów. W obydwu przypadkach często zdarza się iż język przekazu jest odbierany jako naukowy żargon niezrozumiały dla przeciętnego czytelnika.

Wydaje się iż istnieje zapotrzebowanie na literaturę dla szerokiego kręgu odbiorców, jednakże nie nazbyt pobieżną. Taką, która traktuje omawiane zagadnienia w sposób stosunkowo głęboki i wyczerpujący, jednocześnie napisaną językiem prostym, zrozumiałym i

nie odstrasżającym odbiorcy. Naprzeciw takiemu zapotrzebowaniu starają się wyjść „*Skarby Lublina*”.

Żeby książka była interesująca nie może być monotonna. Nie można opisywać wszystkich zabytków czy wydarzeń według tego samego schematu. Zjawiska trzeba analizować na różnych, najlepiej kontrastujących ze sobą płaszczyznach. Normą powinny być skoki czasoprzestrzenne liczone w tysiącach kilometrów i w setkach lat. Wszystko po to, aby nie zniechęcić Czytelnika i nie zanudzić go na śmierć. Na ile udało się to w książce „*Skarby Lublina*” oceni sam Czytelnik.

Celem owych zabiegów jest jednak nie tylko uatrakcyjnienie książki. Chodzi przede wszystkim o to, aby wywołać pogłębioną refleksję na temat opisywanego zjawiska. Służą temu również liczne dygresje, na pozór luźno związane z tematem. W rzeczywistości odgrywają one niezwykle istotną rolę. Osadzają bowiem dane zjawisko w określonym kontekście kulturowym, politycznym, historycznym. Nie przypadkowo przy opisie lubelskiej archikatedry znajduje się fragment dotyczący młodych lat Ignacego Loyoli, a przy omawianiu zabytków kościoła dominikanów – fragmenty dotyczące filozofii św. Tomasza.

Przy rozważaniach o kulturze i jej przejawach takich jak piękne obrazy czy budowle niezwykle istotne jest przyjrzenie się okolicznościom powstania i trwania danego zjawiska. Okoliczności te mogą dotyczyć różnych płaszczyzn: religijnej, politycznej, militarnej itd. Omawiane zagadnienia trzeba więc umieścić w odpowiednim kontekście. Bez tego nasze rozważania mają charakter fasadowy.

Co z tego, że autor przewodnika napisze iż dana budowla jest „wybitnym dziełem” baroku lub renesansu. Odbiorca musi przyjmować to twierdzenie na wiarę i w rzeczywistości nie wie dlaczego jest to „wybitne dzieło”. Zwłaszcza, że co drugi opisywany zabytek okazuje się „wybitnym dziełem”. Nie bardzo wiadomo jak ów zabytek wypadłby w porównaniu z innymi dziełami, na przykład z Krakowa albo z Francji czy z Niemiec. W takich sytuacjach odbiorca potrzebuje pewnych punktów odniesienia, czyli szeroko rozumianego kontekstu.

Książka „*Skarby Lublina*” początkowo miała mieć tytuł „*Konteksty sztuki Lublina*”. Stwierdziłem jednak, że tytuł „*Skarby Lublina*” będzie bardziej jednoznaczny i zrozumiały, a o znaczeniu kontekstu w rozważaniach o kulturze i sztuce napiszę we *Wstępie*. Czytelnik zresztą sam, w trakcie lektury zorientuje się jak istotne jest to zagadnienie.

Każda cywilizacja pozostawia po sobie ślady. Stanowi pewnego rodzaju zaszyfrowany tekst, który staramy się odczytać. Jest to fascynująca przygoda podobna do poszukiwania skarbów w dzieciństwie. Nasi przodkowie zostawiają nam pewne zaszyfrowane treści i – licząc na naszą inteligencję – chcą nawiązać z nami kontakt. Okazuje się iż jest to możliwe.

Kto z Państwa wiedział, dlaczego św. Jacka przedstawia się zwykle z figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem? Po przeczytaniu tej książki będzie można odpowiedzieć na to pytanie. Kto z Państwa wiedział, że mieliśmy w Lublinie przez kilka lat mennicę królewską?

A oto przykład zaszyfrowanej zagadki pozostawionej nam ponad czterysta lat temu przez naszych przodków: trojak lubelski – piękna moneta z czasów Zygmunta Wazy.



1. Trojak lubelski Zygmunta Wazy 1595 r.

Zastanówmy się ile informacji można przekazać na kawałku blaszki o średnicy 20 milimetrów. Na awersie monety widzimy wizerunek króla Zygmunta III Wazy. Jest to późnorenesansowy, realistyczny portret. Małe dzieło sztuki. Oprócz oblicza monarchy można dojrzeć elementy ówczesnej mody – charakterystyczny dla końca XVI stulecia kryzowy kołnierz. Wokół portretu napis po łacinie: *SIG 3 D G REX POL MDL* (Zygmunt III z Bożej łaski król Polski wielki książę litewski). Jak widzimy używano wówczas skrótów.

Teraz rewers. U góry widnieje liczba III, mówiąca o wartości monety – 3 grosze, czyli trojak. Poniżej Orzeł (herb Korony), Snopek (herb rodowy dynastii Wazów) oraz Pogoń (herb Litwy). Poniżej tych trzech herbów widnieje napis: *GROS ARG TRIP REG POLONIE* (grosz srebrny potrójny Królestwa Polskiego). Na dole po lewej stronie widzimy herb podskarbiego wielkiego koronnego Jana Firleja (1590-1609) – Lewart (lampart wspięty ukoronowany). Po bokach herbu inicjały Jan Firleja: *IF*. Poniżej, również po bokach herbu końcówka daty (15)95. Z boku po prawej stronie lew przebity hakiem – znak menniczny Daniela Koste, zarządcy mennicy lubelskiej w latach 1595-97.

Każda z osób związanych z tą monetą – król Zygmunt, Jan Firlej, Daniel Koste – ma swoją historię. Posiada ją również lubelska mennica, moneta o nazwie trojak, poszczególne herby oraz znaki menniczne. Jeżeli tyle informacji zawiera niewielki srebrny krążek, pomyślmy ile tajemnic kryje cała kościół, wieża albo cała ulica.

Hendrick Terbrugghen „Piłat umywający ręce”



44. Hendricks Terbrugghen: „Piłat umywający ręce”, olej na płótnie, 100 cm x 128 cm, Muzeum Lubelskie, Lublin, ok. 1617

1. „Piłat” w Galerii Malarstwa Obcego

Galeria Malarstwa Obcego XVII-XIX w. Muzeum Lubelskiego nie imponuje swymi rozmiarami. Zawiera zaledwie około 40 obrazów pochodzących z Holandii, Flandrii, Italii, Francji i krajów niemieckich. Ponadto, nie wszystkie z tych dzieł są własnością Muzeum Lubelskiego. Niektóre z nich to depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie.

Jednakże w sztuce liczy się nie ilość lecz jakość. Galeria prezentuje wiele znaczących dzieł europejskiego baroku, np. „Walkę psów z lisami” słynnego holenderskiego animalisty Abrahama Hondiusa, piękny nokturn Aerta van der Neera, czy też „Pokłon Trzech Króli” Michała Willmana – „śląskiego Apellesa”. Wszystkie dzieła Galerii Malarstwa Obcego gasną jednak przy blasku największego skarbu spośród zbiorów Muzeum Lubelskiego – „Piłata umywającego ręce”.

Obraz ten to nie tylko największy rarytas Muzeum Lubelskiego, ale również jeden z dwóch (obok fresków w Kaplicy Trójcy Świętej) najwybitniejszych zabytków Lublina i jeden z najwspanialszych obrazów wiszących w polskich muzeach – lubelska Cecylia Gallerani.

To stosunkowo niewielkie dzieło (100 x 128 cm) powstało około roku 1617. Zostało namalowane farbami olejnymi na płótnie przez słynnego holenderskiego malarza Hendricka Terbrugghena.

2. Powstanie Holandii

Historia niepodległej Holandii zaczęła się w **1588** roku. Wtedy to zostało proklamowane nowe kalwińskie państwo. W tym samym roku na świat przyszedł Hendrick Terbrugghen. Frans Hals miał wówczas 6 lat, Jan van Goyen (starszy) miał się urodzić za 5 lat, a Willem Claesz Heda za 6. Świeżo ogłoszoną niepodległość trzeba było jeszcze wywalczyć w morderczej wojnie z Hiszpanią.

Początkowo Holandia była częścią większej całości – Niderlandów znajdujących się pod panowaniem hiszpańskiej gałęzi dynastii Habsburgów. W 1568 roku północna i protestancka część Niderlandów rozpoczęła walkę o uniezależnienie się od katolickich Habsburgów. Długotrwała walka, tzw. wojna osiemdziesięcioletnia, zakończyła się pełnym sukcesem. W **1609** roku podpisano dwunastoletnie zawieszenie broni. W ten sposób Hiszpania *de facto* uznała istnienie niepodległej Holandii. Rembrandt van Rijn miał wówczas 3 lata, a za rok miał się urodzić Adriaen Ostade. W pokoju westfalskim podpisanym w roku **1648** Hiszpania formalnie potwierdziła uznanie niezależnej Holandii. W tym samym roku Jan Vermeer van Delft obchodził swoje 16. urodziny, a Willem Kalf – 26.

Oficjalna nazwa nowo powstałego państwa to Republika Zjednoczonych Prowincji. Choć Holandia – obok Zelandii, Utrechtu, Groningen, Geldrii, Overijssel, Fryzji i flamandzkiej Flandrii – była tylko jedną z siedmiu założycielskich prowincji, przyjęło się jednak nazywać tak całe państwo.

XVII stulecie to złoty wiek Holandii, jej najwspanialszy okres zarówno pod względem politycznym, gospodarczym, jak i kulturalnym. Mimo swoich niewielkich rozmiarów, w 1648 roku Holandia miała już 7 uniwersytetów.

Jej rozkwit gospodarczy rozpoczął się u schyłku XVI wieku. Handel zamorski zaczął przenosić się do miast holenderskich, powstawały kolejne kompanie handlowe, pojawiły się wyspecjalizowane gałęzie gospodarki i rzemiosła, takie jak szlifowanie brylantów, wyrób lusterek i soczewek, hodowla tulipanów. W Amsterdamie powstała słynna giełda oraz Amsterdamski Bank Wekslowy – podstawy nowoczesnego systemu finansowego. Rosło bogactwo Holendrów, a młoda republika powoli stawała się jednym z mocarstw europejskich.

W 1602 roku została utworzona Kompania Wschodnioindyjska – największa duma ówczesnych Holendrów. Była ona pierwszym w historii koncernem międzynarodowym o światowym zasięgu. Od 1606 roku kompania, jako pierwsza na świecie, wypuszczała akcje w celu finansowania własnej działalności. Jej faktorie znajdowały się na całym świecie: w Indonezji, na Molukach, w Japonii, Chinach i Indiach, w Południowej Afryce, Iranie, Bangladeszu i na Tajlandii. W latach sześćdziesiątych XVII wieku Holenderska Kompania Wschodnioindyjska była najbogatszą kompanią na świecie. Wypłacała swoim akcjonariuszom 40 procent dywidendy (!), posiadała sto kilkadziesiąt statków handlowych, 40 okrętów wojennych, kilkadziesiąt tysięcy pracowników i własną, liczącą dziesięć tysięcy żołnierzy armię.

Wraz z dynamicznym rozwojem gospodarki oraz wzrostem zamożności społeczeństwa kwitła holenderska kultura i sztuka. Jest to zresztą system naczyń połączonych. Bogactwo stymuluje rozwój sztuki, ubóstwo – wprost przeciwnie.

Sztuka Holandii posiadała kilka charakterystycznych cech, odróżniającej ją od sztuki sąsiedniej (również kwitnącej pod tym względem) katolickiej Flandrii. Po pierwsze, sprawa finansowania sztuki. W Holandii mecenat arystokracji, dworu lub Kościoła występował w śladowych ilościach. Mamy tu natomiast do czynienia z niebywale rozwiniętym (choć rozproszonym) mecenatem mieszczaństwa. O tym zainteresowaniu mieszczan sztuką, a zwłaszcza malarstwem pisał przebywający w siedemnastowiecznej Holandii Sebastian Gawarecki: „*W obrazach się też bardzo kochają, kędy by prawie jednego domku nie znalazł ubogiego, gdzie by nie miała być izba przyozdobiona jakimikolwiek obrazami*”.

Struktura mecenatu miała oczywiście odzwierciedlenie w tematyce obrazów. Niewielki odsetek holenderskiego malarstwa stanowiła twórczość religijna, a jeśli już takowa powstawała, to raczej do domowej kontemplacji, a nie do kultu zbiorowego w kościołach. Pamiętajmy, że Holandia to kraj protestancki, którym modlitwa przed obrazem uznawana była za coś karygodnego. Niewielkie znaczenie miało również malarstwo historyczne i mitologiczne. Sztuka Republiki Zjednoczonych Prowincji miała charakter mieszczański. Dynamicznie rozwijały się więc takie gatunki malarstwa jak portret, martwa natura, pejzaż, malarstwo marynistyczne, sceny rodzajowe.

Po trzecie, w przeciwieństwie do Flandrii, gdzie dominującym ośrodkiem malarstwa była Antwerpia, w Holandii istniała głęboka decentralizacja sztuki. Było w owym czasie wiele ośrodków kształtujących oblicze holenderskiego malarstwa: Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Lejda, Haga, Delft. W związku z tym rozwija się malarstwo różnorodne, zarówno „typowo holenderskie”, czerpiące ze starej tradycji niderlandzkiej, jak też otwarte na różne wpływy (np. włoskie).

Po czwarte – zabójcza konkurencja. Rywalizacja między holenderskimi malarzami była tak duża, że aby utrzymać się na rynku, większość artystów musiała wyspecjalizować się w poszczególnych gatunkach malarstwa. Często były to niezwykle wąskie specjalizacje, np. sceny z wnętrzami kościołów, sceny ze zwierzętami, czy też martwe natury z kwiatami. W wybranej przez siebie dziedzinie artyści ci byli wybitnymi znawcami. Malarze kwiatów pracowali w oparciu o wiedzę dostępną w atlasach botanicznych, maryniści świetnie znali się na żegludze i budowie okrętów, animaliści dysponowali imponującą wiedzą zoologiczną. Dzięki temu ich sztuka była przekonująca, a oni sami mogli utrzymać się w branży.

3. Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie

Twórczość siedemnastowiecznych malarzy holenderskich można podzielić na trzy fazy:

I faza trwająca mniej więcej do roku 1620, kiedy to w malarstwie holenderskim występowały silne wpływy obce (zwłaszcza włoskie): manieryzm, a nieco później caravaggionizm. Istniała jednak już wówczas silna tendencja zmierzająca w stronę wyzwolenia się z obcych wpływów i silne poszukiwanie sztuki własnej, narodowej.

II faza panująca w latach 1620-1680 to szczyt malarstwa holenderskiego, a może i malarstwa w ogóle. Optimum swoich możliwości twórczych osiągają geniusze tacy jak Hals, Rembrandt czy Vermeer. Tworzone w tym okresie dzieła mają charakter „na wskroś holenderski”.

III faza zaczynająca się po roku 1680 to czas powolnego upadku i dekadencji. Kończy się kreatywność twórców, rozpoczyna się powielanie wzorców z poprzedniego okresu. Ponadto, artyści coraz wyraźniej zaczynają ulegać tendencjom płynącym z Francji (najpierw klasycystyczny idealizm, a nieco później rokoko).

4. Caravaggio i caravaggionizm

W 1571 roku, w małym północnowłoskim miasteczku Caravaggio przyszedł na świat Michelangelo Merisi. Od nazwy miasta wziął się jego przydomek, który potem zaczął funkcjonować jako nazwisko.

Caravaggio nie dożył czterdziestki. Jego cygańskie życie było burzliwe, intensywne, pełne wzlotów i upadków. Mówiono o nim wówczas: *„To mieszanka bzika i tęgiej głowy. Może pracować dwa tygodnie bez przerwy, ale potem na miesiąc lub dwa rusza na włóczęgę w towarzystwie służącego i ze szpadą u boku, szukając wyłącznie rozrywki, zawsze gotów stanąć do pojedynku i skory do bitki”*. Był człowiekiem o niezwykle trudnym charakterze. Pieniaczem, szybko chwytającym za sztylet lub szpadę. W 1604 roku został oskarżony o rzucenie miską gorących karczochów w oberżystę. Dwa lata później zabił w pojedynku malarza Tommasoniego, po czym musiał uciekać przed rzymskim wymiarem sprawiedliwości. Po dwóch kolejnych latach przyjęto go, jako rycerza-zakonnika, do zakonu joannitów. Znow jednak narozrabiał. Został wyrzucony z zakonu i aresztowany. Ponownie musiał ratować się ucieczką.

Przy tym wszystkim Caravaggio był jednym z najbardziej znaczących geniuszy wśród artystów europejskich, jednym z największych nowatorów w historii malarstwa. Odrzucił antyczny kanon piękna, odrzucił renesansowy idealizm. Stwierdził: *„Mam tylko jednego mistrza – naturę!”*. **Realizm** jego obrazów był szokujący. Dla niektórych gorszący, w innych budził zachwyt. Motywy biblijne przedstawiał jako sceny rodzajowe z życia codziennego, dzięki czemu jego obrazy religijne nabierały ludzkiego, „swojskiego” charakteru. W celu wzmocnienia owego poczucia realizmu Caravaggio stosował **silny światłocień** – ostry kontrast światła i cieni. W ten sposób powstawały dzieła będące punktem odniesienia dla europejskiego malarstwa pierwszej połowy XVII wieku.

Na palcach jednej ręki można policzyć malarzy, którzy wywarli tak wielki wpływ na kształt i kierunek malarstwa swojej epoki (i nie tylko swojej). Wkrótce cała Europa została „zarażona” caravaggionizmem. Niemal wszyscy malarze pierwszej połowy XVII wieku, nawet ci najwięksi, tacy jak Velázquez czy Rembrandt przechodzili w swojej twórczości etap caravaggionistyczny. Było to wyzwanie, z którym po prostu trzeba było się zmierzyć.

Caravaggionizm europejskich malarzy bywał wtórny, kiedy powtarzano mechanicznie wzorce i rozwiązania wymyślone przez włoskiego artystę. Bywał również twórczy i oryginalny.

Jednym z najwybitniejszych malarzy zainspirowanych dziełami Caravaggio był – dziś trochę nie doceniany malarz francuski – George de La Tour. Inny genialny caravaggionista to Hiszpan Jusepe de Ribera. Niezwykle oryginalna interpretacja dzieła Merisiego powstała również w Holandii, w tzw. szkole utrechtckiej.

5. Szkoła utrechtcka

Stolicą prowincji Utrecht jest miasto o tej samej nazwie. Mimo iż Utrecht przyłączył się do powstania przeciwko panowaniu Habsburgów, pozostał w znacznym, stopniu miastem katolickim, co miało rzecz jasna odzwierciedlenie w dziedzinie kultury i sztuki. Ożywione kontakty z Italią, a w szczególności z Rzymem skutkowały zwiększoną podatnością Utrechtu na wpływy malarstwa włoskiego, najpierw manieryzmu, a potem caravaggionizmu. Jeśli chodzi o zakres tematyczny utrechtckiej sztuki, to w odróżnieniu od innych wielkich ośrodków Holandii, bez przeszkód mogło się tu rozwijać malarstwo religijne.

Do wielkiego znaczenia, jako jeden z głównych ośrodków malarstwa holenderskiego doszedł Utrecht na przełomie XVI i XVII wieku. Było to związane z działalnością trzech holenderskich manierystów: Abrahama Bloemaerta, Joachima Wtewaela oraz Paulusa Moreelse. Postanowili oni uniezależnić się od cechu siodlarzy (!) – któremu podlegali utrechtscy malarze od XIV stulecia – i w 1611 roku założyli gildię św. Łukasza. Rok później Bloemaert i Moreelse założyli szkołę rysunkową, która była wzorowana na rzymskiej Akademii. W szkole tej studiowała grupa niezwykle utalentowanych malarzy. Młodzi artyści wyjeżdżali na dalsze studia do Rzymu i tam ulegali wpływowi caravaggionizmu. W tej grupie wybijali się zwłaszcza trzech malarzy: Hendrick Terbrugghen, Gerrit van Honthorst i Dirck van Baburen – tzw. pierwsza generacja utrechtckich caravaggionistów. Po swym powrocie do Utrechtu oni sami z kolei oddziaływali na miejscowych malarzy, w tym również na swoich starych mistrzów. Dominacja caravaggionizmu w malarstwie holenderskim trwała przez całą dekadę lat dwudziestych, zaś wpływ na sztukę Zjednoczonych Prowincji utrzymywał się aż do lat pięćdziesiątych.

6. Hendrick Terbrugghen

Hendrick Terbrugghen (używa się też pisowni: „Ter Brugghen” lub „ter Brugghen”) był artystą wyjątkowym nie tylko ze względu na skalę talentu, lecz również ze względu na zagmatwane drogi jego życiorysu. Pochodził ze starej, katolickiej rodziny szlacheckiej. (W kilkusetletniej historii malarstwa nowożytnego niewielu było malarzy – szlachciców.) Jego ojciec należał do rady miejskiej Deventer. W mieście stacjonowały wówczas wojska hiszpańskie. W 1591 roku, gdy mały Hendrick miał trzy lata, księżę Maurycy Orański zdobył Deventer. Wszyscy katolicy musieli opuścić miasto. Rodzina Terbrugghenów znalazła schronienie w Utrechtce – mieście, w którym katolicy byli tolerowani.

Pierwszym ważnym nauczycielem Hendricka był Abraham Bloemaert. Około 1604 roku młody, kilkunastoletni artysta rozpoczął podróż, która zaważyła na całej jego karierze. Udał się, zgodnie z dawną tradycją, do Italii. Pozostał tam przez dziesięć lat. Jako jedyny z trzech wielkich caravaggionistów holenderskich poznał osobiście Caravaggia. Wnikliwie zapoznał się

również ze sztuką jego włoskich naśladowców: Orazia Gentileschiego i Carla Saracenięgo. Zafascynowany ich dokonaniem, w 1615 roku powrócił do Holandii.

W roku 1616 został przyjęty jako mistrz do utrechckiej gildii malarzy. W tym samym roku ożenił się z Jakobą Verbeek, z którą spłodził miał ośmioro dzieci.

Nowym impulsem dla twórczości Hendricka Terbrugghena był powrót z Italii van Honthorsta i van Baburena około roku 1620. Przywieźli oni ze sobą motywy i rozwiązania stosowane przez kolejnego z włoskich epigonów Caravaggia – Bartolomea Manfrediego. Między 1621 a 1624 rokiem Terbrugghen dzielił prawdopodobnie pracownię z van Baburenem.

Zmarł w 1629 roku, w pełni sił twórczych. Miał wówczas 41 lat. Po latach holenderski malarz i historyk sztuki Joachim Sandrart nazwał Terbrugghena miernym malarzem. W obronie ojca wystąpił wówczas najstarszy z synów Hendricka: „Jakże łatwo żywej małpie kąsać zmarłego lwa!”. Terbrugghen był najwybitniejszym spośród holenderskich caravaggionistów. Robert Genaille: „wniósł do sztuki holenderskiej pierwszej ćwierci XVII w. nowe sugestie artystyczne – elementy o przyszłości bogatszej i większym znaczeniu niż to miało miejsce w twórczości jego współczesnych, np. van Baburena i van Honthorsta”.

7. Piłat

Pontius Pilatus, a więc Piłat pochodzący z Pontu w Azji Mniejszej, był w latach 26-36 n.e. prokuratorem Judei. Wszystkie prowincje cesarstwa jeszcze za panowania pierwszego cesarza, Oktawiana Augusta, w roku 26 przed Chrystusem zostały podzielone na senackie i cesarskie. Senackimi zarządzali prokonsulowie i propretorzy, cesarskimi – namiestnicy. Prokurator Judei był namiestnikiem niższej rangi. Podlegał (przynajmniej teoretycznie) namiestnikowi Syrii.

W czasie gdy urząd prokuratora Judei sprawował Poncjusz Piłat, władcą imperium rzymskiego był następca Oktawiana, Tyberiusz. Dwie najbardziej interesujące nas krainy Palestyny – Judea i Galilea – podlegały Rzymowi w różny sposób. Judea w roku 6 po Chrystusie została włączona do imperium jako jedna z jego prowincji, w Galilei rządził zaś marionetkowy król, całkowicie podporządkowany Rzymowi Herod Antypas. W takim to kontekście politycznym rozegrało się najbardziej dramatyczne wydarzenie w dziejach człowieka – ukrzyżowanie Jezusa Chrystusa.

Po pojmaniu Jezusa w Ogrójcu przyprowadzono Go przed oblicze Annasza – byłego arcykapłana i moralnego przywódcy Żydów. Z kolei został zaprowadzony do Kajfasza – arcykapłana oficjalnie urzędującego. Następnie zaciągnięto Go przed Sanhedryn – żydowski organ samorządowy. Gdyby Żydzi mieli prawo skazać Jezusa na śmierć, nie doszłoby do Jego spotkania z Piłatem. Nie mieli jednak takich uprawnień. Wyroki śmierci mógł wydawać jedynie rzymski prokurator.

O przesłuchaniu Jezusa przez Piłata opowiadają wszyscy czterej ewangeliści. Chrystus przyznał wówczas, że jest królem żydowskim, a królestwo Jego jest nie z tego świata. Piłat niewiele z tego zrozumiał, jednakże nie odniósł wrażenia iż Jezus jest człowiekiem winnym.

Nie widział powodu aby skazywać Go na śmierć. Postanowił więc posłużyć się podstępem. Jezus pochodził z Galilei. Prokurator Judei umyślił więc sobie iż jurysdykcja nad Nim należy do galilejskiego króla. Tak się złożyło iż właśnie teraz w Jerozolimie przebywał Herod Antypas. Piłat – rzekomo nie chcąc wchodzić w zakres jego kompetencji – kazał odesłać doń Jezusa.

Herod słyszał o cudach i licznych uzdrowieniach dokonywanych przez Chrystusa. Potraktował więc Go jak słynnego maga. Liczył na to, że zobaczy jakieś sztuczki. Przeliczył się. Jezus okazując mu swoją pogardę nie odezwał się do Heroda ani słowem. Galilejski król kazał więc ubrać Jezusa w szydery, lśniący płaszcz i odesłał Go znów do Piłata.

Podstęp prokuratora Judei okazał się nieskuteczny. Piłat przypomniał sobie wówczas o zwyczaju, w myśl którego prokurator powinien w dzień Paschy uwolnić jednego skazanego. Spytał więc zbierający się żydowski tłum kogo ma uwolnić: Jezusa, czy Barabasa – więzionego wówczas znacznego przestępcę. Kapłani żydowscy jednak nie próżnowali. Podburzyli tłum i po pewnym czasie z wielu stron rozległy się okrzyki: „*Barabasa!*”

Piłat będzie jednak musiał podjąć jakąś decyzję w tej męczącej sprawie. Tym bardziej męczącej, że w trakcie przewodu sądowego do prokuratora podeszła jego żona i zasiała kolejne ziarno wątpliwości: „*Nie miej nic do czynienia z tym Sprawiedliwym, bo dzisiaj we śnie wiele nacierpiałam się z Jego powodu*”. Piłat postanowił podjąć salomonową – jak sądził – decyzję. Nie skaże Jezusa na śmierć, a jedynie na ubiczowanie. Ta okrutna kara powinna zadowolić tłum.

Słowo „*biczowanie*” nie budzi w dzisiejszym człowieku dreszczy zgrozy. Współcześnie znamy to słowo jedynie z literatury. W czasach Jezusa była to powszechna i niezwykle dotkliwa kara. Stosowano ją wobec niewolników. Skazanego przywiązywano do niskiego, szerokiego pnia (kolumny). Torturę biczowania Rzymianie wykonywali dwoma rodzajami narzędzi. *Flagella* – skórzane rzemienie często zakończone ołowianą kulką – zdierała skórę płatami. Użyta z pewną wprawą mogła złamać obojczyk. *Flagra* to z kolei żelazne łańcuszki zakończone np. baraniami kośćmi.

Po biczowaniu, okrutnie skatowanego Jezusa rzymscy żołnierze rozebrali, narzucili na Niego szkarłatny płaszcz, upletli koronę cierniową, która nasadzili Mu na głowę, do prawej ręki wcisnęli zaś trzcinę i zaczęli szydzić: „*Witaj Królu Żydowski!*”

Tak umęczzonego Chrystusa zaprezentował Piłat tłumowi mówiąc: „*Oto wyprowadzamy Go do was na zewnątrz, abyście poznali, że ja nie znajduję w Nim żadnej winy!*” i dodał: „*Oto Człowiek*”.

Jeśli liczył na to, że tłum zadowoli się męką Jezusa, to się przeliczył. Rozległy się bowiem krzyki arcykapłanów i sług: „*Precz! Precz! Ukrzyżuj Go!*” Przed podjęciem ostatecznej decyzji Piłat odbył jeszcze krótką rozmowę z Jezusem:

- „*Skąd Ty jesteś?*” „*Nie chcesz mówić ze mną? Czy nie wiesz, że mam władzę uwolnić Ciebie i mam władzę Ciebie ukrzyżować?*”

- „*Nie miałbyś żadnej władzy nade Mną, gdyby ci jej nie dano z góry. Dlatego większy grzech ma ten, który Mnie wydał tobie.*”

Piłat wahał się jeszcze. Żydzi użyli wówczas rozstrzygającego argumentu: „*Jeżeli Go uwolnisz, nie jesteś przyjacielem Cezara.*” Piłatowi ciarki przeszły po plecach. Nie dostrzegał żadnej winy Jezusa. Nie miał jednak na tyle odwagi, aby zaryzykować swą karierę, która przez fałszywy donos mogłaby zawisnąć na włosku. Prokurator Judei podjął ostateczną decyzję. Postanowił wydać Jezusa Żydom.

Chciał jednakże wyraźnie zaznaczyć, że to nie on ponosi moralną odpowiedzialność za to, co wkrótce stanie się z Jezusem z Nazaretu. Odwołał się do starego zwyczaju znanego zarówno Rzymianom (pisali o tym Wergiliusz i Owidiusz), jak i Żydom (Stary Testament): „*Wziął wodę i umył ręce wobec tłumu.*”

8. Lubelskie dzieło Terbrugghena

Ten właśnie moment przedstawił w swoim genialnym dziele Hendrick Terbrugghen. Z ciemnego tła wyłaniają się trzy ponure postacie. Dwaj słudzy umywają ręce Piłatowi. Młodszy – może dwudziestokilkuletni – polewa ręce Piłata wodą z trzymanego oburącz metalowego dzbanka. Starszy, mocno już łysiejący sługa koło sześćdziesiątki stoi pośrodku i jedną ręką podtrzymuje miednicę, do której leje się woda, drugą zaś podtrzymuje ręcznik, w który jego pan za chwilę wytrze ręce. W końcu tytułowa postać dzieła – Piłat. Na obrazie Terbrugghena jest mężczyzną w sile wieku, może czterdziestokilkuletnim. Ubrany jest w czerwony płaszcz, a na głowie ma dziwny, egzotyczny turban. Akt umywania rąk jest osią dzieła. W centrum obrazu widzimy balet dłoni: umywanych, trzymających dzbanek, podtrzymujących miednicę i ręcznik.

Obraz utrzymany jest w ciepłych barwach potraktowanych silnym caravaggionistycznym światłocieniem. Dominują różne odcienie brązów i czerwień płaszcza Piłata. W kilku miejscach pojawiają się wydobyte światłem biele.

Dramaturgię sceny Terbrugghen zbudował zupełnie inaczej niż np. w dziele „*Chrystus przed trybunałem*”. Tam głównym środkiem użytym przez artystę był dynamizm okrucieństwa i cierpienia: zarówno oprawców znęcających się nad Jezusem, jak i Chrystusa cierpiącego po kolejnym zadanym ciosie, tuż przed utratą równowagi i upadkiem. Ów dynamizm wzmacniały dodatkowo jaskrawe kolory i diagonalna kompozycja dzieła.

W „*Piłacie umywającym ręce*” medium, które wykorzystał Terbrugghen do zbudowania napięcia jest cisza. Wiemy, że postacie wykonują tu pewne czynności, ale jednocześnie mamy wrażenie, jakby zastygły one w bezruchu, jak zatrzymana klatka filmu. Mimika twarzy postaci dodatkowo potęguje dramat i napięcie sceny. Twarze poważne, ponure, przeczuwające podświadomie, że stało się coś niewyobrażalnie strasznego, coś od czego nie ma już odwrotu.

Ogłuszająca cisza, a przez tę ciszę przebija się echo zakończonego przed chwilą dialogu.

- „*Nie jestem winny krwi tego Sprawiedliwego. To wasza rzecz.*”

- „*Krew Jego na nas i na dzieci nasze.*”