

RADOSŁAW CHALUPNIAK

Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego

<https://orcid.org/0000-0002-3873-5876>

Arcydziela El Greca – namalowana kontrreformacja

Masterpieces of El Greco – Counter Reformation painted

Abstract

The term “post-Tridentine” is used to describe the sacred art after the Council of Trent (1545–1563). The religious art of the 16th and 17th centuries joined the activities connected to the Counter Reformation, defending the dogmas of the Roman Catholic Church and arguing with Protestants. The article raises essential issues such as: Why can the masterpieces of El Greco be classified as so-called “Counter-Reformation representations”? What issues were raised and how did they speak for the faith preached by the Roman Catholic Church? To what extent was El Greco himself aware that through his masterpieces he defended, justified, and confirmed the teaching of the Church?

Keywords: El Greco, painting, theology, the Counter Reformation.

Streszczenie

Termin „sztuka potrydencka” używany jest w odniesieniu do powstającej po Soborze Trydenckim (1545–1563) sztuki sakralnej. Sztuka religijna XVI i XVII w. włączyła się w działania związane z kontrreformacją, broniąc dogmatów Kościoła rzymskokatolickiego i polemizując z protestantami. W artykule podjęto ważne pytania: Dlaczego dzieła El Greca można zaliczyć do tzw. przedstawień kontrreformacyjnych? Jakie tematy i w jaki sposób poruszane tematy przemawiały na rzecz wiary głoszonej przez Kościół rzymskokatolicki? W jakim stopniu sam El Greco miał świadomość, że przez swoje arcydzieła bronił, uzasadniał i potwierdzał nauczanie tego Kościoła?

Słowa kluczowe: El Greco, malarstwo, teologia, kontrreformacja.

Wiek XVI w historii Europy to dowartościowane słowo pisane, które – dzięki wynalazkowi Johanna Gutenberga i coraz bardziej powszechnej edukacji – trafiło do jeszcze większej liczby odbiorców. Nie oznacza to jednak, że swoje zna-

czenie utraciły obrazy, które dotąd tak skutecznie przemawiały do wyobraźni, poruszały emocje i kształtowały światopoglądy. Różne miniatury, drzeworyty czy miedzioryty służyły jako swoiste narzędzie dyskusji i apologetyki, ewangelizacji i katechezy. Trzeba pamiętać, że w ówczesnych sporach teologicznych istotne miejsce wciąż zajmowały przedstawienia malarskie, które były skutecznym narzędziem w walce o religijne przekonania.

Termin „sztuka potrydencka” używany był w odniesieniu do powstającej po Soborze Trydenckim (1545–1563) sztuki sakralnej¹. Jej charakter determinowała konieczność obrony głoszonych przez Kościół rzymskokatolicki dogmatów oraz swoista „walka” o odzyskanie utraconych wiernych. Sztuka religijna włączyła się w działania związane z kontrreformacją, stąd niektórzy badacze stosują termin „rzymskokatolicka sztuka kontrreformacyjna” (*Roman Catholic Counter-Reformation Art*), choć nie wszystkie sakralne realizacje artystyczne tego czasu były w swej wymowie polemiczne².

Jednym z najbardziej znaczących artystów, którzy zostawili swój genialny ślad w historii sztuki, był Doménikos Theotokópoulos (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος), zwany także „El Greco” (1541–1614). Jego życie i twórczość są interesującym przykładem zaangażowania w toczące się religijne dysputy. Z całą pewnością nie był to malarz, który biernie przyjmował i realizował kolejne, pojawiające się zamówienia. Jego sława, zwłaszcza w późniejszym okresie, dawała mu możliwość zarówno wyboru określonej formy, jak i prezentowanych treści. W kontekście odnowy Kościoła, która dokonywała się na różnych płaszczyznach po Soborze Trydenckim, warto poddać refleksji następujące kwestie: Na jakiej zasadzie można zaliczyć dzieła El Greco do tzw. przedstawień kontrreformacyjnych? Jakie poruszane przez niego tematy wchodziły w krąg argumentów skierowanych przeciw poglądom XVI-wiecznych reformatorów lub pozytywnie – jak przemawiały na rzecz wiary głoszonej przez Kościół rzymskokatolicki? I jeszcze jedno pytanie, na które – ze względu na brak jednoznacznych źródeł – być może *explicite* trudniej odpowiedzieć: W jakim stopniu sam El Greco miał świadomość, że przez swoje arcydzieła broni, uzasadnia i potwierdza nauczanie tego Kościoła?

¹ Janusz S. Pasierb. 1984. Sztuka czasów potrydenckich. W *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. Barbara Otwinowska, Janusz Pelc, 47. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

² Por. Janusz Tazbir. 1996. *Reformacja, kontrreformacja, tolerancja*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie; Lidia Kwiatkowska-Frejlich. 1998. *Sztuka w służbie kontrreformacji*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej; Małgorzata Karkocha. 2008. „Sztuka potrydencka na Śląsku na przykładzie kościoła św. św. Stanisława i Wacława w Świdnicy. Założenia teoretyczne i praktyka artystyczna”. *Acta Universitatis Lodziensis Folia Historica* 83:7; Anna Janicka. 2008. „Polska sztuka sakralna w okresie kontrreformacji”. *Arteria – Rocznik Wydziału Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej*, 6: 40–45.

1. El Greco – życie wpisane w burzliwy czas

Czas, w którym żyje i tworzy El Greco, jest na różnych płaszczyznach burzliwy, ale też niezwykle ciekawy. Wiek XVI był w Europie czasem wielkich przemian, u których początku stało wystąpienie Marcina Lutra i ogarniająca cały Stary Kontynent reformacja oraz towarzysząca tym przemianom reakcja ze strony Kościoła katolickiego, zwłaszcza na płaszczyźnie teologicznej – Sobór Trydencki. Dysputy teologów, ale także różne konflikty religijne między katolikami i protestantami, nie zawsze motywowane kwestiami teologicznymi, odcisnęły swoje piętno na tym okresie. Pokój w Augsburgu (25 września 1555 r.), wprowadzający zasadę: *Cuius regio, eius religio*, kończył drugą wojnę religijną (1552–1555), zakładał współistnienie obok siebie katolików i luteran, potwierdzając jednocześnie polityczny i religijny podział Rzeszy Niemieckiej. Wiele spraw jednak pozostawało wciąż otwartych, na przykład równouprawnienie zwolenników kalwinizmu. Kwestię tę rozstrzygnął dopiero pokój westfalski, zamykający wojnę trzydziestoletnią (1618–1648).

Druga połowa XVI w. to – oprócz coraz bardziej wyraźnego podziału zachodniego chrześcijaństwa – czas zagrożenia ze strony imperium osmańskiego. Kiedy w 1570 r. Turcy zajęli Cypr, z inicjatywy weneckiego doży Alvisa Mocenigo, hiszpańskiego króla Filipa II i papieża Piusa V zawiązano Świętą Ligę, której zadaniem było zbrojne przeciwstawienie się Turcji. Morska bitwa pod Lepanto z 7 października 1571 r. zakończyła się wiktoria wojsek chrześcijańskich. „Dobiegła końca hegemonia Turków w basenie Morza Śródziemnego, a państwa chrześcijańskie świętowały wielkie zwycięstwo. Kiedy tureckie niebezpieczeństwo zostało zażegnane, Ligę rozwiązano. Po blisko dziesięciu latach od zakończenia Soboru Trydenckiego zwycięstwo pod Lepanto wzmocniło katolicyzm na obszarach Włoch i Hiszpanii”³. W 1609 r. król hiszpański Filip III nakazał wypędzenie z kraju morysków (*moriscos*), arabskich potomków wyznania chrześcijańskiego. Wcześniej podobne dekryty, nakazujące opuszczenie hiszpańskich miast, wydawane były wobec żydów, np. w 1492 r. musieli oni opuścić Toledo. Nie oznacza to jednak, że wśród mieszkańców południowej Europy, zwłaszcza Włoch czy Hiszpanii, nie było przedstawicieli religii żydowskiej czy muzułmańskiej. Ówczesna migracja ludności była czymś tak oczywistym, że w różnych regionach można było spotkać żyjących obok siebie chrześcijan, żydów i muzułmanów. Wielokulturowość i multireligijność były cechą charakterystyczną także dla XVI w., zwłaszcza dla basenu Morza Śródziemnego⁴.

³ Rosa Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*. Tłum. Hanna Borkowska. Warszawa: Rzeczpospolita, 54.

⁴ Por. m.in. Raymond Carr. 2001. *Spain: A History*. Oxford: New edition, 161.

Kreta, z której pochodził Doménikos, w XVI w. pozostawała pod wpływem weneckim. Wcześniej swój ślad odcisnęli tutaj Grecy, Rzymianie i Arabowie. Pozostając pomiędzy Rzymem i Bizancjum, Wenecją i światem muzułmańskim, Europą, Azją i Afryką, wyspa tworzyła niezwykle konglomerat społeczny, kulturowy i religijny. Kandia, w której przyszedł na świat i przeżył swą młodość Doménikos Theotokopoulos, była miastem otwartym na wpływy nauki i sztuki. W drugiej połowie XVI w. można tam było spotkać wielu wykształconych ludzi: nauczycieli, artystów i duchownych, którzy swą wiedzą, umiejętnościami i religijnością, dzielili się z innymi. W takim klimacie wrastał młody Doménikos, idąc za swym największym marzeniem: stać się *menegos* – wielkim i znanym mistrzem malarstwa⁵. To pragnienie kazało mu ruszyć w drogę ku miejscom, gdzie mógł nie tylko rozwijać swoje talenty, ale także dzielić je z innymi. Życiowa i artystyczna droga Doménikosa wiodła przez Wenecję (gdzie nazwano go „El Greco”⁶) i Rzym aż do Toledo – jednego z najbardziej niezwykłych miast ówczesnej Europy.

W XVI w. nie tylko we Włoszech i w Hiszpanii toczyły się wielkie dyskusje na temat wyzwolenia sztuki. Kościelni mecenasi skłaniali się raczej ku jej apologetycznej roli, tymczasem coraz częściej podnoszono głosy, że ma ona być bardziej skoncentrowana na innych funkcjach i innych tematach. Wielu artystów nawiązywało m.in. do Rafaela, wielu podejmowało tematy zaczerpnięte z mitologii, ale także z codziennego życia. Samo malarstwo religijne przyjmowało swoisty „świecki charakter”⁷, służąc raczej celom dekoracyjnym, aniżeli wprost sakralnym. Nie znaczy to jednak, że tematy religijne zupełnie przestały interesować artystów. Hojny mecenat zarówno hierarchów kościelnych, jak i władców świeckich, sprawił, że kwitła sztuka religijna, głównie architektura, rzeźba i malarstwo. Artyści mieli zachęcać wiernych do większej pobożności, a także uczyć i przypominać podstawowe prawdy wiary i moralności. Dzięki artystycznym przedstawieniom sceny biblijne, katolickie dogmaty, przykazania i życie Kościoła nabierały konkretnego wymiaru. Dzieła sztuki wzmacniały ewangelizacyjne, homiletyczne i katechetyczne oddziaływanie duszpasterzy. W sztuce włoskiej i hiszpańskiej tendencje zgodne z duchem kontrreformacji rozwijały się na długo przed pojawieniem się w Europie nowych wzorców ikonograficznych. Architekci, rzeźbiarze i malarze opracowywali tematy spełniające zalecenia Soboru Trydenckiego i religijne oczekiwania wiernych.

⁵ Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 55.

⁶ Luciano Di Pietro, Edi Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*. Tłum. Barbara Toeplitz-Kaczmarek. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 24.

⁷ Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 56. Por. także: Andrzej Witko. 2015. *Malarstwo w Hiszpanii w czasach El Greca*. W *W przedślonku niebios. Sztuka w Hiszpanii doby El Greca*. Red. Andrzej Witko. Kraków: Wydawnictwo AA, 151–202; Andreas Szekely. 1974. *Malarstwo hiszpańskie*. Warszawa: WAIF.

2. Kontrreformacja a tematyka obrazów El Greca

Sprawa obrazów była jednym z ważnych punktów sporu teologów katolickich i protestanckich. Istnieje głębokie przekonanie o obrazoburczej postawie wspólnot, jakie na początku XVI w. odłączyły się od Kościoła rzymskokatolickiego. Niektórzy nazywają nawet ten czas „drugim kryzysem ikonoklastycznym”⁸. Ikonoklazm reformacyjny podważył znaczenie obrazów i ich kult, nie występował jednak przeciwko obrazom jako dziełom artystycznym. Reformacja, widząc w obrazach narzędzie odrzucanej władzy, niszczyła je jako symbole wyrażające określony porządek kościelno-religijny. Najbardziej radykalne stanowisko zajął Jan Kalwin (1509–1564), który opierając się na Starym Testamencie, wykluczył nie tylko obraz, ale także krucyfiks z figurą Ukrzyżowanego. Odrzucenie roli obrazów w przekazie treści religijnych wiązało się u Kalwina z krytyką samej instytucji Kościoła, który – według niego – akcentując znaczenie obrazów, legitymizował lenistwo kaznodziejów i ich braki w odniesieniu do głoszonego słowa Bożego. Z kolei Ulrich Zwingli (1484–1531), który wzywał, by ze wszystkich kościołów usunięto obrazy, był przekonany, że nic, co materialne, nie może pośredniczyć między Bogiem i człowiekiem, natomiast jest przyczyną różnych zabobonów. Marcin Luter (1483–1546) dostrzegając w obrazach wizualizację dogmatów i po pewnym załagodzeniu swego pierwotnego stanowiska był skłonny do ich zaakceptowania. Uważał, że ludzie prości szybciej przyswoją sobie prawdy wiary, gdy będą pouczeni za pomocą obrazów. Ostatecznie polecał w nauczaniu obrazy, które miały być środkiem przepowiadania słowa – jedyne narzędzie zbawienia. Luter przyznawał, że dla niego niemożliwe jest noszenie w umyśle męki Pańskiej bez tworzenia w umyśle określonych obrazów. Odrzucając więc wartość pośredniczącą czy epifanią obrazu, poparł jego znaczenie ilustracyjne i didaskaliczne⁹. Protestancka krytyka względem religijnych obrazów spotkała się z reakcją ze strony Kościoła katolickiego.

Sobór Trydencki, jako dziewiętnasty sobór powszechny, został zwołany przez papieża Pawła III i odbywał się w trzech sesjach (1545–1547, 1551–1552

⁸ Por. Helmut Feld. 1990. *Der Ikonoklasmus des Westens* (Studies in the History of Christian Traditions). Leiden: Brill; Christian Hecht. 1997. *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*. Berlin: Gebr. Mann; Sergiusz Michalski. 1989. *Protestanci a sztuka. Spor o obrazy w Europie nowożytnej*. Warszawa: PWN.

⁹ Por. Jan Harasimowicz. 1980. „Rola sztuki w doktrynie i praktyce kultowej Reformacji”. *Euhemer – Przegląd Religioznawczy* 4 (24): 71–85; Georg Schädle. 2008. *Bilder aus der Kunst im Religionsunterricht. Nachforschungen in Theologie, Kunstgeschichte und Religionspädagogik*. Berlin: LIT, 32–35; Karkocha. 2008. *Sztuka potrydencka na Śląsku*, 9–10; Wojciech Rudkowski. 2008. „Reformacja – degeneracja czy rozwój obrazu?”. *Arteria – Rocznik Wydziału Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej* 6: 23–25; Andrzej Draguła. 2009. *Eucharystia zmediatyzowana. Teologiczno-pastoralna interpretacja transmisji Mszy Świętej w radiu i telewizji*. Zielona Góra: Wydawnictwo Diecezji Zielonogórsko-Gorzowskiej, 114–116.

i 1562–1563). Oficjalnie Sobór rozpoczął proces odnowy Kościoła katolickiego zwany „kontreformacją”. Ojcowie soborowi podjęli różne kontrowersyjne tematy, wyjaśniali nauczanie Kościoła i odnowili jego dyscyplinę. Dekrety soborowe zostały zatwierdzone przez Piusa IV, tworząc podstawę dla rozwoju katolickiej teologii. Sobór Trydencki w swych orzeczeniach zajął się istotnymi kwestiami, powtarzającymi się w sporach z protestantami, tj.: kanonem Pisma Świętego, grzechem pierworodnym i kwestią usprawiedliwienia, sakramentami (zwłaszcza Eucharystią, kapłaństwem i małżeństwem), tematyką czyśćca oraz odpustów. Tendencje ikonoklastyczne protestantów, a także różne pytania i wątpliwości, jakie pojawiały się wśród samych katolików na temat malarstwa religijnego, musiały oficjalnie zająć stanowiska w tej kwestii. Nauczanie Kościoła potwierdziło istotne znaczenie obrazów dla pouczenia w wierze. Sprawy dotyczące kultu obrazów i relikwii powiązано z pytaniem o wstawiennictwo świętych i omawiano podczas 25. sesji Soboru. W soborowym dekrete *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et saris imaginibus*, przyjętym 3 grudnia 1562 r., wyrażnie przypomniano, „że: święci królujący wraz z Chrystusem ofiarują Bogu swoje modlitwy za ludzi; dobrą i pożyteczną rzeczą jest pokorne wzywanie świętych i uciekanie się do ich modlitw, wstawiennictwa oraz pomocy w celu otrzymania dobrodziejstw od Boga przez Jego Syna, Pana naszego Jezusa Chrystusa, który jest naszym jedynym Odkupicielem i Zbawicielem” (nr 2). Ojcowie soborowi, odnosząc się do Soboru Nicejskiego II, zachęcali do posiadania obrazów Chrystusa, Maryi i innych świętych¹⁰, przypominali ich katechetyczne znaczenie¹¹ i przestrzegali przed możliwymi nadużyciami¹². Podkreślono relatywność wizerunków

¹⁰ „Obrazy Chrystusa, Bożej Rodzicielki oraz innych świętych należy posiadać i zachowywać zwłaszcza w świątyniach, i oddawać im należną cześć i uszanowanie, nie dlatego by wierzono, że tkwi w nich jakieś bóstwo czy moc, ze względu na które miałyby być czczone; lub że można ich o coś prosić; lub że należy pokładać nadzieję w obrazach, jak niegdyś czynili poganie, którzy swą nadzieję pokładali w bożkach, ale dlatego, że okazywano im honor odnosi się do wzoru, który przedstawiają. W ten sposób przez obrazy, gdy je całujemy, odkrywamy przed nimi głowę i kłękamy, adorujemy Chrystusa i czcimy świętych, których one noszą podobizny. Zatwierdziły to sobory, zwłaszcza Sobór Nicejski II przeciwko obrazoburcom” (nr 5) – por. Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*. W *Dokumenty Soborów Powszechnych*. T. IV: 1511–1870. Opr. Arkadiusz Baron, Henryk Pietras, 780–783. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.

¹¹ „Biskupi powinni pilnie uczyć, że namalowane lub wyrażone w innej formie wydarzenia dotyczące tajemnic naszego Odkupienia uczą lud i utwierdzają przez wspomnianie i wytrwałe rozważanie prawd wiary. Dlatego wszystkie święte obrazy przynoszą wielkie korzyści, nie tylko dlatego, że przypomina się ludowi, jak wiele dobrodziejstw i darów otrzymał od Chrystusa, ale także dlatego, że cuda i zbawienne przykłady dokonane przez Boga za pośrednictwem świętych przedstawiane są wiernym, żeby dziękowali za nie Bogu i kształtowali swoje życie i obyczaje naśladując świętych, żeby byli pobudzani do adorowania i miłowania Boga oraz do praktykowania pobożności. Gdyby zaś ktoś nauczał lub utrzymywał coś przeciwnego tym dekretem – niech będzie wyklęty”. Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*, nr 6.

¹² „Gdyby zaś do tych świętych i zbawionych zasad wkradły się jakieś nadużycia, święty sobór gorąco pragnie, by zostały wyeliminowane w taki sposób, aby nie tworzono żadnych obrazów przedstawiających fałszywą naukę, które stają się okazją niebezpiecznego błędu dla niewykształconych ludzi” – Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte*

w kulcie chrześcijańskim (wizerunek nie jest przedmiotem czci sam w sobie) i skupiono się na zasadności obecności obrazów w Kościele z podkreśleniem ich funkcji dydaktycznej i memoratywnej. Na tym etapie religijnego obrazowania Kościół opowiedział się bardziej za perspektywą wspomnieniowo-biblijną niż doktrynalną. W wyniku reformy potrydenckiej wzrosło na nowo teologiczne znaczenie obrazów i, ujmując to szerzej, zainteresowanie oddziaływaniem piękna na sferę religijną¹³. Obrazy miały pobudzać wiernych do pobożności i wdzięczności za otrzymane dobrodziejstwa i dary, zachęcać do kształtowania swojego życia na podobieństwo przedstawionych postaci oraz do miłowania ich, a w dalszej konsekwencji samego Boga, jako źródła ich świętości¹⁴. Wszelkie obrazy niezgodne z katolicką nauką powinny zostać usunięte z kościołów. Nakazano malarzom koncentrować się na wydarzeniach przedstawionych w świętych tekstach, unikać zmysłowości, „powabnego wdzięku”, rzeczy świeckich i niegodnych świętyń, a także różnego rodzaju zabobonów¹⁵.

Równoległe do teologicznych dysput dokonywał się proces sekularyzacji sztuki i jej emancypacji spod wpływów kościelnych. Choć Kościół, pozostając znaczącym mecenasem wielu artystów, w dalszym ciągu uważał sztukę za środek przekazu i umocnienia wiary, to jednak coraz wyraźniej rysował się podział na sztukę religijną i świecką. Ta pierwsza stawiała się z jednej strony przestrzenią dysput teologicznych (między katolicyzmem i protestantyzmem), z drugiej – środkiem wyrazu własnego podejścia artysty do zagadnień wiary. Coraz doskonalsze opanowywanie warsztatu, pojawiające się nowe style i szkoły pozwalały na nowe ujęcia znanych tematów. Biblia była częstym motywem

obrazy”, nr 7; „Jeżeli zaś czasem wyraża się i przedstawia wydarzenia i opowiadania z Pisma Świętego, co jest stosowne dla nieuczonego ludu, należy pouczyć lud, że Bóstwo nie dlatego zostało przedstawione, jak gdyby mogło być widziane ludzkimi oczyma lub wyrażone barwami i kształtami” – Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*, nr 8; „Następnie należy usunąć wszelkie przesady związane z wzywaniem świętych, czczeniem relikwii oraz świętym używaniem obrazów; należy wyeliminować wszelkie brudne zyski i unikać wszelkiej swawoli, aby nie malowano obrazów i nie zdobiono ich bezwstydnym powabem, aby ludzie nie nadużywali uroczystości ku czci świętych i nawiedzania relikwii do uczt i pijaństwa, jak gdyby święteczne dni ku czci świętych sprowadzały się do przepychu i swawoli” – Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*, nr 9; „Na koniec, biskupi powinni pilnie i troskliwie zadbać o to, aby w tych sprawach nie dochodziło do niczego nieuporządkowanego, przewrotnego lub rodzącego niepokoje, do niczego bezbożnego i haniebnego, ponieważ Domowi Bożemu przystoi świętość” – Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*, nr 10; „Aby zasady te wierniej zachowywano, święty sobór postanawia, że nikomu nie wolno w żadnym miejscu ani kościele, nawet w jakikolwiek sposób objętym egzempcją, umieszczać ani starać się o umieszczenie jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeżeli nie uznał go biskup” – Sobór Trydencki. 2004. *Dekret „Wzywanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”*, nr 11.

¹³ Por. Radosław Chałupniak. 2013. *Arcydziela malarstwa w katechezie* (Opolska Biblioteka Teologiczna 131). Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 64–65.

¹⁴ Karkocha. 2008. „Sztuka potrydencka na Śląsku”, 9–11.

¹⁵ Janusz S. Pasierb. 1964. „Problematyka sztuki w postanowieniach soborów”. Znak 12: 1464.

nawet dla takich artystów, którzy na co dzień nie przyznawali się do wiary. Dla niektórych twórców sztuka stała się swoistą „religią” i coraz częściej była wykorzystywana do ataków na chrześcijaństwo. Dystans Kościoła do nowych nurtów powodował, że rozdział między sztuką a chrześcijaństwem zaczął się pogłębiać¹⁶. Choć zdecydowana większość obrazów odnosiła się do tematów religijnych, to jednak nie wszystkie one były wyrazem czy też świadectwem wiary ich twórców. Już wtedy można zaobserwować, że powstawały obrazy: religijne, święte i chrześcijańskie. Te pierwsze w szeroki sposób odnosiły się do zagadnień religijnych, m.in. podejmując tzw. pytania graniczne, ludzkie dylematy czy wątpliwości, także związane z wiarą. Religijność rozumiana była jako swoiste przekraczanie rzeczywistości ziemskiej, poszukiwanie sensu, próba podjęcia pytań, które dotyczą znaczenia ludzkiego życia, miłości i cierpienia, radości i smutków. Z kolei obrazy święte, przeznaczone do religijnego kultu i wykorzystywane w liturgii, powstawały z inspiracji ludzi wierzących w celu wyrażenia piękna Boga i oddania Mu czci. Podobnie obrazy chrześcijańskie odnosiły się wprost do Chrystusa, życia świętych i prawd wiary głoszonych w Kościele, w których wyraźnym zamiarem artysty było ukazanie i przekaz wiary chrześcijańskiej¹⁷. Przełom XVI i XVII w. był czasem, kiedy sztuka mocno poszukiwała swej istoty, a nawet próbowała wyzwolić się spod wpływów religii, z drugiej – właśnie w wierze i jej liturgiczno-kościelnej funkcji odkrywała swe bogate inspiracje i swe ponadczasowe znaczenie.

W takim kontekście warto na nowo odkryć sztukę El Greca – malarza, który z jednej strony zetknął się z wielkim światem ówczesnej kultury, z drugiej – niósł w sobie pewne doświadczenia młodości: otwartość na ludzi inaczej wierzących oraz silne zakorzenienie w Kościele rzymskokatolickim. Reformacja ze swym antyobrazowym afektem była dla wielu artystów zwyczajnym zagrożeniem: podważeniem znaczenia ich pracy i pozbawieniem źródła utrzymania. Twórcy, którzy dotąd korzystali z bogatego mecenatu Kościoła, stawali przed zasadniczym wyborem: albo dać się porwać nowym ideom, zerwać ze sztuką religijną i tworzyć dzieła świeckie, albo próbować nadal swoimi zdolnościami i zaangażowaniem

¹⁶ Chałupniak. 2013. *Arcydzieła malarstwa w katechezie*, 64.

¹⁷ Podział został zaproponowany w: Maria Luiza Mazzarello, Maria Franca Tricarico. 2013. *Arte e catechesi. Note per avviare la riflessione*. W *Vie del bello in catechesi. Estetica ed educazione alla fede*. Red. Danilo Marin. Torino: Elledici, 173. Por. także: Tadeusz Boruta. 1998. *Malując Boga – nie Boga malujemy*. W *Człowiek – dzieło – sacrum*. Red. Stanisław Gajda, Helmut J. Sobeczek. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 529; Maria Gołaszewska. 1983. *Sacrum i profanum sztuki*. W *Ethos sztuki. Ogólnopolskie symposium estetyczne poświęcone etycznej problematyce sztuki*. Red. Maria Gołaszewska. Kraków: Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 15–27; Witold Kawecki. 2013. *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Warszawskiej Prowincji Karmelitów Bosych, 90–97; Joanna Winnicka-Gburek. 2015. *Krytyka – etyka – sacrum*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, 138–140.

zowaniem służyć wierze, która była im bliska. Zapewne El Greco, człowiek niezwykle utalentowany i dobrze zorientowany w nurtach ówczesnych europejskich przemian, także stanął przed taką decyzją.

Doménikos wzrastając w zamożnym domu na Krecie, przeszedł gruntowne studia humanistyczne – poznał klasyczną grekę i łacinę oraz język włoski i hiszpański¹⁸. Był człowiekiem wykształconym, który poza malarstwem miał wiele innych zainteresowań – zajmował się architekturą i rzeźbą, a także sporo czytał – jak na swoje czasy. Zgromadził bogaty księgozbiór (143 tomy), a biegła znajomość greki ułatwiała mu studiowanie antycznych filozofów. W swej bibliotece Mistrz z Toledo posiadał pięciotomowe wydanie Starego i Nowego Testamentu, a także *Kazania św. Jana Chryzostoma*, *Homilie* i *Rozprawy o etyce św. Bazylego*, *Hierarchię niebieską* Pseudo-Dionizego Areopagity i niektóre dzieła św. Justyna męczennika. Ze współczesnej literatury religijnej dysponował hiszpańskim tłumaczeniem wydanych uchwał Soboru Trydenckiego – cennym *vademecum* dla malarza kontrreformacji¹⁹. Jak zapisali biografowie artyści: „Znajomość doktryny i duchowości katolickiej uwidaczniała się w relacjach El Greca z ludźmi, książkach z jego prywatnej biblioteki oraz w sposobie przedstawiania tematyki religijnej w obrazach. Artysta odrzucał literacką interpretację motywów sakralnych, starając się wyrazić ich znaczenie za pomocą ikonografii i stylu malarskiego. W swoich dziełach łączył elementy filozofii platońskiej i doktryny chrześcijańskiej. Malowane przez artystę formy wydają się jakby pozbawione materii, kolory są czyste i błyszczące. Światło w obrazach El Greca zwykle jest jaskrawe, ostre, z kolei przestrzeń, w której umieszcza postacie, jest nieokreślona, często ciemna i pusta”²⁰. Malarstwo El Greca, choć tak bardzo oryginalne, to jednak nie tylko niepowtarzalny styl (forma), ale również treść, a więc określona tematyka.

Zdecydowana większość obrazów, które pozostawił po sobie Doménikos, to są – odnosząc się do wcześniej wprowadzonego podziału – malowidła chrześcijańskie. Owszem, pojawiały się także tematy „świeckie”, przede wszystkim portrety i widoki ukochanego miasta – Toledo, jednak spośród blisko 350 znanych dzieł około 90 procent dotyczyło tematów związanych z wiarą. Twórczość El Greca była swoistą odpowiedzią na przemiany, które dokonywały się w Europie, jego osobistym głosem w wielkiej dyspucie na temat wiary. Jego talenty i sława pozwoliłyby na pewnym etapie na autonomię, a nawet bunt wobec otaczającej go religijnej rzeczywistości. Artysta, gdyby tylko chciał, mógłby zrezygnować

¹⁸ Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 26.

¹⁹ Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 31; Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 125.

²⁰ Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 85.

z dzieł o charakterze chrześcijańskim i zająć się wyłącznie tematami świeckimi, a jednak do końca ukazywał treści, które – nie tylko ze względu na zamawiających donatorów – musiały być mu bliskie i ważne.

Podjęmowane przez El Greca tematy są wyraźnym opowiedzeniem się artysty po stronie kontrreformacji, która w religijnej sztuce dostrzegała jedną z dróg odnowy katolickiej wiary. Warto pamiętać, że Doménikos, przebywając w Wenecji, Rzymie i Toledo, był w centrum gorących debat, które tak żywo dotyczyły artystów. Biografowie przypominają, że El Greco odwiedził Wieczne Miasto w 1570 r., a więc kiedy trwała już budowa słynnego, jezuickiego kościoła *II Gesu* (1568–1575), mającego swym pięknem i majestatem ukazać blask Bożej chwały. Kościół korzystał ze sztuki barokowej, której wyrazem była ta właśnie świątynia, by zachwycić i przez to przyciągnąć wiernych. Choć El Greco nie włączył się w nurt sztuki barokowej, to jego obrazy, odwołujące się raczej do manieryzmu, wyraźnie aspirują do dzieł, które nie tylko się ogląda, ale którymi się zachwyca, które wskazują na obecność Boga i przed którymi – jak przed greckimi ikonami – wierni się modlą. Charakterystyczne dla sztuki, która towarzyszyła kontrreformacji, były przede wszystkim różne przedstawienia Chrystusa oraz liczne wątki Maryjne i hagiograficzne, także związane z kultem męczenników. Spoglądając na bogaty zbiór obrazów, które pozostawił po sobie El Greco, można wskazać, że taka właśnie tematyka dominowała w jego malarstwie.

3. Jezus Chrystus oczami El Greca

Postać Chrystusa stoi w centrum twórczości Doménikosa Theotokópoulo-sa. El Greco w swych obrazach wielokrotnie ukazywał Jezusa, próbując w sobie właściwy sposób zmierzyć się z najważniejszym pytaniem chrześcijanina: Kim On dla mnie jest? Na podstawie twórczości artysty można ukazać kolejne odsłony życia Chrystusa: od Jego narodzenia przez działalność, śmierć i zmartwychwstanie aż do chwalebego wniebowstąpienia. Zasadnicze, katechizmowe prawdy powtarzane przez chrześcijańskich kaznodziejów zostały w twórczości El Greca wizualnie przedstawione, podobnie jak wcześniej czynili to artyści średniowieczni malujący w świątyniach słynne przedstawienia – *Biblia pauperum*²¹.

Tematyka narodzin Chrystusa została podjęta na kilku obrazach ukazujących Maryję (klasyczny temat wschodnich ikon) z Józefem i Anną, ale także na malowidłach oddających hołd składany Dziecięciu przez pasterzy (tradycyjny wątek

²¹ Por. Hanna Wegner. 1985. Biblia ubogich. *Biblia pauperum*. W *Encyklopedia Katolicka*. T. II, 452–454. Lublin: TN KUL.

teologii katolickiej eksponujący otwarcie Nowonarodzonego na prostych ludzi). Znanych jest aż pięć obrazów zatytułowanych *Adoracja pasterzy* (z Wenecji, Santander, Nowego Jorku, Toledo i Madrytu)²² i dwanaście ukazujących *Pokłon pasterzy* (m.in. z Madrytu, Santander, Bukaresztu czy Aten). Chryst Jezusa został przedstawiony na trzech płótnach, z których najbardziej znane jest malowidło z Toledo (1608–1614, olej na płótnie, 330 × 211 cm, *Hospital Tavera*)²³. Jak wiele obrazów z okresów kontrreformacji także ten ukazuje podwójną rzeczywistość: ziemską i niebiańską, przypominając, że są one ściśle związane: nasze życie ziemskie ma swoje następstwa w wieczności. Chryst jako pierwszy i podstawowy sakrament wprowadza w wiarę i wspólnotę Kościoła oraz otwiera na Chrystusowe zbawienie. Wydarzenie chrztu Pańskiego jest jednocześnie objawieniem Trójcy Świętej: głos Boga Ojca: „Ten jest mój Syn umiłowany” i zstąpienie na Jezusa Ducha Świętego zostały przedstawione przez El Greca w sposób niezwykle ekspresyjny. W samym centrum obrazu znajduje się gołębica, a Syn i Ojciec otoczeni są aniołami. Jeden z aniołów okrywa Jezusa czerwoną szatą, symbolem-zapowiedzią Jego męki – ten motyw powraca na obrazach, w których El Greco podejmuje tematykę pasyjną.

Niezwykle przejmujące jest ukazanie Zbawiciela na obrazie *Chrystus jako Zbawiciel* (ok. 1610–1614, olej na płótnie, 99 × 79 cm, *Casa y Museo de El Greco*, Toledo)²⁴. Kompozycja przedstawienia ściśle nawiązuje do kanonu ikonopisarskiego: Chrystus Pantokrator błogosławi, zapraszając do włączenia się w rzeczywistość zbawienia. Ponownie wraca ikoniczny motyw czerwonej szaty (*hiton*), w którą ubrany jest Zbawiciel, na którą narzucony jest jeszcze niebieski płaszcz (*hymation*). Czerwień wyraża miłość i poświęcenie, kolor niebieski – duchowość i nieskończoność, a także majestat i bóstwo Chrystusa.

Kilku biografów El Greca podkreśla, że pojawiająca się w jego obrazach scena uzdrowienia ślepeca jest symbolicznym przedstawieniem dzieła odnowy, dokonywanego w czasach artysty przez kontrreformację w Kościele rzymskim²⁵. Podobnie kilka razy El Greco powtórzył temat wypędzenia kupców ze świątyni²⁶. *Uzdrowienie ślepeca* miało symbolizować przywrócenie wzroku niewierzącym, a *Wypędzenie przekupniów ze świątyni* wskazywać na potrzebę oczyszczenia

²² Por. m.in.: Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 2–3; Michael Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 65; Kazimierz Zawadowski. 1979. *W kręgu sztuki: El Greco*, Warszawa: Arkady, 38–39.

²³ Santiago Alcolea. 1990. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 34–35; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 90.

²⁴ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 95.

²⁵ Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 86; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 14–16.

²⁶ Alcolea. 1990. *El Greco*, 1, 40–41; Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 49; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 36–37; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 16.

Kościół z grzechów i herezji. Oba tematy wyraźnie wpisywały się w ruch odnowy Kościoła katolickiego²⁷.

Na podstawie twórczości El Greca można śmiało stwierdzić, że był on artystą pasyjnym. Obrazy poświęcone męce i śmierci Chrystusa obejmują kilkadziesiąt płócien, począwszy od *Ostatniej wieczerzy* (ok. 1568, olej na desce, *Pinacoteca Nazionale*, Bolonia)²⁸ oraz tematu modlitwy w Ogrójcu, którą Mistrz z Toledo ukazał przynajmniej dziewięć razy²⁹. Na jednym z tych przedstawień Chrystus w czerwonej szacie klęczy na swym niebieskim płaszczu, wpatrując się w anioła podającego mu kielich – symbol zbliżającej się męki. Kompozycję obrazu uzupełniają dwie sceny: z lewej strony – śpiących apostołów, z prawej – nadchodzących z oddali uzbrojonych strażników³⁰.

Tematyka pierwszego wykonanego w Toledo i jednego z najśłynniejszych obrazów El Greca – *Espolio, obnażenie z szat* – wracała u artysty kilkakrotnie. Ów pierwowzór z lat 1577–1579, zachowany w zakrystii w tolekańskiej katedrze, jest arcydziełem monumentalnym (285 × 173 cm)³¹, który eksponuje Chrystusa w czerwonej szacie otoczonego ze wszystkich stron różnymi postaciami. Charakterystyczna dla El Greca jest gra kolorami: kumulacja ciemnoszarych postaci tworzy tło dla czerwieni płaszcza Zbawiciela i dwóch postaci z przodu ubranych w żółte szaty: jednego z oprawców i kobiety, prawdopodobnie Marii Magdaleny. Wobec tak klarownej postaci Jezusa trudno przejść obojętnie: trzeba jednoznacznie opowiedzieć się i wybrać: z Nim albo przeciwko Niemu. Symbolicznie tłum może być odczytany jako świat, w którym przyszło żyć artyście, wypełniony różnego rodzaju wątpliwościami i religijnymi podziałami.

Przynajmniej trzynastą razy El Greco na swych obrazach przedstawił Chrystusa odzianego w swoją czerwoną szatę z narzuconym niebieskim płaszczem, który dźwiga swój krzyż, przytulając się do niego i wznosząc swoje oczy w kierunku nieba³². Także sama scena ukrzyżowana była podejmowana przez El Greca kilkanaście razy. Na jednym z najbardziej znanych obrazów – *Ukrzyżowany Chrystus z dwoma donatorami* (ok. 1580, olej na płótnie, 260 × 178 cm, *Musée*

²⁷ Andrzej Witko. 2015. El Greco i jego tajemnice. W *W przedśionku niebios. Sztuka w Hiszpanii doby El Greca*. Red. Andrzej Witko, 40–41. Kraków: Wydawnictwo AA; Zawadowski. 1976. *W kręgu sztuki: El Greco*, 17–18. Por. Harold E. Wethey. 1967. *El Greco y su escuela*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 57–60, 81–85.

²⁸ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 17; Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 28–29.

²⁹ Por. m.in.: Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 41; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 33.

³⁰ Alcolea. 1990. *El Greco*, 56–57.

³¹ Alcolea. 1990. *El Greco*, 10–11; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 36; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 39.

³² Por. Alcolea. 1990. *El Greco*, 42; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 37.

du Louvre, Paryż)³³ – Zbawiciel wpatruje się w niebo, a ludzie pod krzyżem, podobnie jak na niektórych wschodnich ikonach, usytuowani są w taki sposób, że krew Chrystusowych ran spada na ich głowy. Granatowe chmury, będące tłem tego obrazu, swoiście symbolizują ciemność grzechów, z których Zbawiciel wyzwala swoich uczniów. W kontekście ukrzyżowania Chrystusa El Greco ukazał Boga Trójjedynego: *Trójca Święta ze zmarłym Chrystusem* (1577–1579, olej na płótnie, 300 × 178 cm, *Museo Nacional del Prado, Madryt*)³⁴. Zupełnie inna niż poprzednio jest gra kolorów zastosowanych przez El Greca. Obraz jest rozjaśniony, jedynie w dole pozostały obłoki, a pod nimi ciemnogrnatowa, ziemiska rzeczywistość. Ciało Chrystusa podtrzymywane jest przez Boga Ojca i grono aniołów, nad którymi unosi się gołębica – symbol Ducha Świętego. Dokładny środek obrazu wyznaczony jest przez otwartą ranę pozostawioną po włóczni rzymskiego żołnierza, który przebił prawy bok Chrystusa. Wyraźnie wyeksponowane przez artystę rany Zbawiciela są potwierdzeniem Jego zbawiennej ofiary.

Biografowie El Greca wskazują na jego trzy różne obrazy, w których w typowym dla siebie stylu artysta przedstawił zmartwychwstanie Chrystusa (z Bukaresztu, Madrytu i Toledo)³⁵. Zmartwychwstały swoją postacią tworzy nową rzeczywistość, wznosząc swą dłoń ku niebu i spoglądając na ziemię, na której pozostają zarówno jego uczniowie (wśród nich także donatorzy), jak i żołnierze, pogrążeni we śnie albo wystraszeni dokonującym się zwycięstwem nad śmiercią.

Męka, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa zmierzają ku Jego chwale: El Greco w *Adoracji Imienia Jezus* (1576–1579, olej i tempera na drewnie, 58 × 35 cm, *The National Gallery, London*; podobny, większy obraz znajduje się w Escorialu)³⁶ uhonorował charakterystyczny i jednoznacznie kojarzony z Towarzystwem Jezusowym łaciński skrót imienia Jezusa – IHS³⁷. Wyraźnie, co jest typowe dla sztuki potrydenckiej, ukazane jest zestawienie dwóch, a nawet w tym wypadku – trzech światów: po prawej stronie na dole – potępionych, którzy znikają w symbolizującej piekło paszczy wielkiego potwora, po lewej stronie – modlących się na ziemi oraz w niebie – aniołów adorujących imię Jezus. Taka kompozycja winna uświadamiać adresatom nieuchronność konsekwencji wynikających z życiowych wyborów i jednocześnie podkreślać rolę Chrystusa w zbawieniu świata.

³³ Giorgi. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*, 83; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 43.

³⁴ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 32.

³⁵ Por. Alcolea. 1990. *El Greco*, 9; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 43; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 35.

³⁶ Alcolea. 1990. *El Greco*, 13–15.

³⁷ Dorothea Forstner. 1990. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 34.

4. Maryja w malarstwie El Greca

Wobec protestanckiego zanegowania kultu Maryi sztuka potrydencka wskazała na konieczność akcentowania tematów związanych z Matką Bożą: „W szczególności sposób manifestowano wiarę w Jej niepokalane poczęcie, wniebowzięcie i królowanie w niebie. *Immaculata* od łacińskiego słowa «niepokalana» to typ ikonograficzny ukazujący młodzieńczą Madonnę bez Dzieciątka, przedstawioną frontalnie w całej postaci z księżycem u stóp, depczącą węża owiniętego wokół kuli świata, z dłońmi złożonymi modlitewnie lub trzymającą berło. Głowę Maryi otacza wieniec z gwiazd. Często ukazywano ją w otoczeniu puttów lub adorowaną przez świętych. Jest to Madonna Apokaliptyczna zaczerpnięta z wizji św. Jana»³⁸.

Warto przypomnieć, że już w Wenecji młody Doménikos Theotokopoulos zaliczany był do tzw. *madonniери*, czyli XVI-wiecznych malarzy weneckich, którzy specjalizowali się w obrazach Maryi – Madonny, przeznaczonych dla licznych klasztorów i kościołów³⁹. Ikonografia Maryjna była znana artyście także z młodości, którą spędził na Krecie, stąd nic dziwnego, że również okres hiszpański wypełniony był licznymi odwołaniami do postaci Maryi, także bazujących na literaturze apokryficznej, np. *Narodziny Maryi* (kolekcja Bührle, Zurych) czy *Zaślubiny Maryi* (ok. 1614, olej na płótnie, 110 × 83 cm, Muzeum Narodowe, Bukareszt)⁴⁰.

El Greco wykonał przynajmniej piętnaście obrazów poświęconych tematyce zwiastowania (np. *Zwiastowanie*, ok. 1596–1600, olej na płótnie, 315 × 174 cm, *Museo Nacional del Prado*, Madryt)⁴¹. Przedstawienia te powstawały w różnych latach, jednak schemat kompozycyjny niewiele się zmieniał: artysta ukazał scenę w swoistym trójkącie, którego dolne kąty tworzą dwie postaci: Maryi i Archanioła Gabriela, a górny – Duch Święty zstępujący w postaci gołębic. Scena zwiastowania wyraźnie łączy u El Greca niebo i ziemię, a Maryja jest tą osobą, która przyjęła wyrażoną przez anioła Bożą wolę, stając się Matką Jezusa.

Wokół tematyki macierzyństwa Maryi skupia się kilka serii malowideł El Greca, np. obraz *Madonna z Dzieciątkiem, św. Martyną i św. Agnieszką* (1597–1599, olej na płótnie, 193,5 × 103 cm, *National Gallery of Art, Widener Collection*, Waszyngton)⁴², sześć wersji obrazu *Święta Rodzina ze świętą Anną* (np. powstały ok. 1590–1595, olej na płótnie, 127 × 106 cm, *Hospital Tavera*,

³⁸ Janicka. 2008. „Polska sztuka sakralna w okresie kontrreformacji”, 41.

³⁹ Por. Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 9–14.

⁴⁰ Zawonowski. 1976. *W kręgu sztuki: El Greco*, 69.

⁴¹ Por. Alcolea. 1990. *El Greco*, 60–61; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 74.

⁴² Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 64.

Toledo)⁴³, a także opisane wcześniej obrazy ukazujące adorację lub pokłon pasterzy przed Nowonarodzonym. Dwa piękne obrazy El Greca ukazują Maryję, która karmi Jezusa (*Madonna karmiąca*), a jeden – z muzeum Prado – przedstawia *Uciezkę do Egiptu*. Zdecydowana większość przedstawień Maryi wiąże się z dwoma wydarzeniami: Bożym Narodzeniem oraz męką Jezusa.

Zgodnie z nauczaniem Kościoła katolickiego Maryja towarzyszyła Jezusowi w Jego męce. Według zapowiedzi starca Symeona Jej serce miało zostać symbolicznie przebite mieczem cierpienia. El Greco oddał ból współcierpiącej z Synem Matki w seriach pasyjnych obrazów, każdy w różnych wersjach: *Pożegnanie Jezusa z Matką*, *Mater Dolorosa*, *Madonna w żałobie* i – najczęściej powtarzany motyw – *Pietà*⁴⁴.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych obrazów El Greca jest *Zesłanie Ducha Świętego* (ok. 1596–1600, olej na płótnie, 275 × 127 cm, *Museo Nacional del Prado*, Madryt)⁴⁵, na którym Maryja w otoczeniu pierwotnego Kościoła przyjmuje płomień – symbole Ducha Świętego unoszącego się jako gołębica nad głowami zebranych. Artysta ukazał aż piętnaście ludzkich postaci: dziesięć osób stoi niemal w jednym szeregu, pięć dopełnia lewą, prawą oraz dolną przestrzeń obrazu. Maryja w czerwonej sukni i niebieskim płaszczu wyraźnie umieszczona jest w centrum, jako ta, wokół której zgromadzony jest Kościół Chrystusa.

El Greco przedstawił także w bardzo dynamiczny i sugestywny sposób *Wniebowzięcie Maryi* (1577, olej na płótnie, 401 × 229 cm, *The Art Institute of Chicago*)⁴⁶. Ta, która poczęła i zrodziła Zbawiciela, a także towarzyszyła w Jego krzyżowej drodze, została – jak nauczał Kościół na długo przed oficjalnym ogłoszeniem dogmatu – z ciałem i duszą wzięta do nieba. Na obrazie postać Maryi wyraźnie odróżniona jest od grupy apostołów, zgodnie z zasadą dwóch sfer: niebiańskiej i ziemskiej.

Często pojawia się w twórczości El Greca motyw koronacji Maryi w niebie. Znanych jest przynajmniej osiem wersji, z których najczęściej przywołuje się *Ukoronowanie Maryi* z 1591 r. (olej na płótnie, 90 × 100, *Museo Nacional del Prado*)⁴⁷. Kompozycja obrazu jest ciekawie przemyślana: Bóg Ojciec razem z Jezusem nakładają koronę Maryi, nad którą objawia się Duch Święty w postaci gołębicy. Biel ptaka i szaty Boga Ojca mocno kontrastują z czerwienią szat Jezusa i Maryi oraz niebieskim kolorem ich płaszczy.

⁴³ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 72.

⁴⁴ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, s. 29; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 37.

⁴⁵ Alcolea. 1990. *El Greco*, 68–69; Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 75.

⁴⁶ Por. Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 31; Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 42.

⁴⁷ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 30.

Ważne w kontekście kontrowersji religijnych z protestantami jest przedstawienie malarskie *Dziewica miłosierdzia* (1603–1605, olej na płótnie, 184 × 124 cm, *Hospital de la Caridad, Illescas*)⁴⁸. Obraz przedstawia Maryję, która – odziana w czerwoną suknię i niebieski płaszcz (wyraźne nawiązanie do Chrystusa) – okrywa tym płaszczem namalowane postaci, m.in. syna El Greca – Jorge Manuela. Wstawiennictwo Maryi jako królującej w niebie ukazane jest także na jednym z najśłynniejszych obrazów El Greca – *Pogrzeb hrabiego Orgaza* (1586–1588, olej na płótnie, 480 × 360 cm, kościół *Santo Tomé, Toledo*)⁴⁹. W typowym dla malarstwa potrydenckiego sposobie przedstawienia dwóch rzeczywistości (ziemskiej i niebiańskiej) Maryja w swej czerwonej sukni i niebieskim płaszczu razem z Piotrem, Janem Chrzcicielem, apostołami i innymi świętymi przyjmuje duszę zmarłego do nieba, w którym centralną postacią jest Jezus Chrystus, Zbawiciel w jaśniejącej, białej szacie.

5. Święci i męczennicy w obrazach hiszpańskiego Greka

Ponieważ protestanci podważyli kult świętych, stąd wielu artystów, w tym także El Greco, podejmowało tematykę hagiograficzną, zwłaszcza związaną z męczeństwem za wiarę. Ciekawym przykładem takiego martyrologicznego przedstawienia jest *Męczeństwo św. Maurycego* (1580–1582, olej na płótnie, 448 × 301 cm, *Patrimonio Nacional Nuevos Museos, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*)⁵⁰. El Greco wyeksponował trzy grupy postaci: na pierwszym planie ukazany jest moment swoistej decyzji wiary Maurycego i jego towarzyszy, z lewej strony w oddaleniu – ich męczeństwo, a nad nimi wizja nieba z aniołami trzymającymi wieńce zwycięstwa. Na innych płótnach artysta przedstawił kilka razy zabitego za wiarę Sebastiana, jak również Szczepana, pierwszego męczennika (por. *Pogrzeb hrabiego Orgaza*) oraz Wawrzyńca.

Mistrz z Toledo wielokrotnie malował świętych. Szczególnie ulubionym tematem były sceny z życia św. Franciszka. Artysta przedstawiał Biedaczną z Asyżu ze św. Andrzejem, ze św. Janem Ewangelistą, z bratem Leonem. Kilkadziesiąt obrazów El Greca ukazuje św. Franciszka jako medytującego, otrzymującego stygmaty, pogrążonego w modlitwie lub w ekstazie. Warto przypomnieć, że Franciszek należał do ważnych reformatorów Kościoła. Jego powołanie rozpoczęło się od szczególnego wezwania, które usłyszał w zniszczonym kościele San Damiano: „Franciszku, idź i odbuduj mój Kościół”. Życie i działalność

⁴⁸ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 80.

⁴⁹ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 50.

⁵⁰ Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco*, 39.

Świętego z Asyżu przez wieki stanowiły dla ludzi Kościoła przykład jego odnowy według ewangelicznych wzorców, zapraszały rzesze do naśladowania, a dla wielu artystów stawały się inspirującym tematem sztuki. Także św. Dominik de Guzmán, hiszpański kapłan, założyciel zakonu kaznodziejskiego (dominikanów) i niezłomny krzewiciel modlitwy różańcowej, kilkakrotnie przedstawiany był przez El Greca. W ten sposób w swym malarstwie uwiecznił założycieli franciszkanów i dominikanów, czyli dwóch zakonów, które istotnie przyczyniały się do reformy Kościoła od XIII w.

W kontekście Soboru Trydenckiego, który potwierdził kanon Pisma Świętego, nie dziwi, że El Greco wracał do przedstawień św. Hieronima, ukazując tłumacza Wulgaty jako kardynała i nauczyciela, pogrążonego w modlitwie lub z krzyżem. El Greco miał kilku ulubionych świętych, których często przedstawiał, np.: Józefa z Dzieciątkiem, Piotra Apostoła (oprócz przedstawień w serii *Apostolades*, ośmiokrotnie wraca motyw łez i żalu św. Piotra, trzykrotnie ukazany jest ze św. Pawłem), jego brata – Andrzeja, Jana Ewangelisty – kilka razy, także, jak się przypuszcza, na ostatnim obrazie artysty – *Piąta pieczęć Apokalipsy* (1608–1614, olej na płótnie, 223,3 × 233,7 cm, *The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund*, Nowy Jork), Jana Chrzciciela (dorosłego, ale także w młodości ze Świętą Rodziną) czy Marcina z żebrakiem. Dwie święte bardzo często pojawiały się na przedstawieniach tolekańskiego malarza: pokutująca Maria Magdalena oraz Weronika z chustą i Jezusowym wizerunkiem – swoistym znakiem i argumentem przeciw ówczesnym obrazoburcom.

W różnych innych „odślonach” – niemal jak w litanii – pojawia się u El Greca cała rzesza świętych: Agnieszka, Alojzy Gonzaga, Antoni z Padwy, Augustyn, Benedykt, Bernard, Bernardyn ze Sieny, Ildefons – biskup i patron Toledo, Ludwik – król Francji czy Łukasz malujący Maryję z Dzieciątkiem – patron malarzy. Ukazywanie na obrazach świętych było wyrazem swoistej religijności, która poprzez odniesienia do konkretnych osób, na zasadzie modelowej, wskazywała określone wartości chrześcijańskie, odnosząc je do życia i nauczania Kościoła rzymskokatolickiego.

* * *

Mając na uwadze powyższe rozważania, można w zdecydowany sposób stwierdzić, że El Greco był jednym z tych artystów przełomu XVI i XVII w., których zalicza się do tzw. „malarzy kontrreformacyjnych”. Tematyka jego obrazów wyraźnie wpisywała się w ówczesne dysputy teologiczne, opowiadając się jednoznacznie na rzecz wiary głoszonej przez Kościół rzymskokatolicki. Malarstwo El Greco nie było tylko wyrazem religijnych poszukiwań artysty, jego egzystencjalnych czy metafizycznych pytań, lecz wyraźnym świadectwem jego wiary.

Przedstawienia, jakie wyszły spod jego pędzla, można określić nazwą „obrazów świętych”, które miały za zadanie przez piękno i doskonałość oddać cześć samemu Bogu, czy „obrazów chrześcijańskich”, które – ukazując życie Chrystusa i świętych oraz przekazując określone prawdy wiary – służyły religijnej edukacji odbiorców. Próbując odpowiedzieć na pytanie o osobistą świadomość El Greco, w jakim stopniu wiedział o tym, że przez swoje arcydzieła broni, uzasadnia i potwierdza nauczanie Kościoła, należałoby odwołać się do jego życia i chyba najbardziej decydującego i przekonującego momentu – jego śmierci. Z teologiczną i bardzo kościelną interpretacją malowanych przez El Greca obrazów koresponduje wyznanie wiary, jakie artysta wyraził na tydzień przed swym odejściem – 31 marca 1614 r.: „Będąc przykuty do łóżka, cierpiący w chorobie, którą podobało się Bogu, Panu naszemu, zesłać na mnie, lecz znajdując się w pełni władz umysłowych, wyznając, wierząc i głosząc, jak wyznaję, wierzę i głoszę wszystko to, co wyznaje i głosi Święta Matka Kościół rzymski (...), w którego wierzę, żyję i umrę jako dobry chrześcijanin, wierny i katolik”⁵¹.

Na koniec warto odwołać się do jeszcze jednego cytatu: „Żadnemu mistrzowi nie wystawia się końcowej cenzury za całą spuściznę, tylko za dzieła czołowe – za arcydzieła. Wszakże kompletne *œuvre* może służyć do szerszych wniosków. Spuścizna El Greca jest lustrem ówczesnej Hiszpanii – oto ten wniosek. Jest fenomenalną ilustracją hiszpańskiej duszy czasów Filipa II, Loyoli, Lope de Vegi, św. Teresy, św. Jana od Krzyża i Cervantesa. Bez El Greca byłyby nam nieznane dewocyjno-mistyczne pasje tamtych Hiszpanów, cała ich pulsująca żarem kontrreformacji religijność”⁵². Swoją twórczością El Greco stanął po stronie Kościoła rzymskokatolickiego, w którym został ochrzczony, w którym się wychował, dla którego pracował i który kochał aż do śmierci.

Bibliografia

- Alcolea Santiago. 1990. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Chałupniak Radosław. 2013. *Arcydzieła malarstwa w katechezie* (Opolska Biblioteka Teologiczna 131). Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Di Pietro Luciano, Baccheschi Edi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*. Tłum. Barbara Toeplitz-Kaczmarek. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Giorgi Rosa. 2006. *Klasyki sztuki. El Greco*. Tłum. Hanna Borkowska. Warszawa: Rzeczpospolita.

⁵¹ Pietro, Baccheschi. 1985. *Geniusze sztuki. El Greco*, 5.

⁵² Waldemar Łysiak. 1998. *Malarstwo białego człowieka*. T. IV. Warszawa–Chicago: Wydawnictwo Ex Libris, 172.

Michael Scholz-Hänsel. 2004. *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.

W przedśionku niebios. Sztuka w Hiszpanii doby El Greca. Red. Andrzej Witko. Kraków: Wydawnictwo AA.

Kazimierz Zawadowski. 1979. *W kręgu sztuki: El Greco*. Warszawa: Arkady.