

Beata Bociek

Naturalne i nadprzyrodzone znaczenie symboliki światła w malarstwie okresu baroku

Studia Elbląskie 12, 409-424

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NATURALNE I NADPRZYRODZONE ZNACZENIE SYMBOLIKI ŚWIATŁA W MALARSTWIE OKRESU BAROKU

*Malarstwo jest kompozycją światła i cienia
pomieszanego z różnymi jakościami kolorów*
Leonardo da Vinci

WSTĘP

W 1600 roku Jakob Böhme doświadczył „boskiego światła”, które odmieniło jego życie. Z prostego szewca stał się gorącym mistykiem i zapalonym pisarzem. Podstawą jego filozofii była teozofia, która stanowiła jedność kosmozofii, antropozofii i chrystozofii¹. Böhme pojmował Boga jako „gorejący ogień”: „ten gorejący ogień jest objawieniem życia i boskiej miłości, przez co boska miłość rozplomienia się i rozrasta aż do ognistego działania boskiej siły. Podstawą jej jest zawsze *Mysterium Magnum* albo Chaos, ponieważ w nich pierwotnie powstały dobro i zło jako światłość i ciemność, życie i śmierć, radość i cierpienie, zbawienie i potępienie, gdyż jest to podstawa duszy i anioła, wszelkiego wiecznego stworzenia, dobrego i złego (...), łączy wszystko, co istnieje, wszystko w jednej podstawie zostało złożone”². Do wyrażenia istoty tak rozumianego Boga Böhme zastosował dialektykę, a która w jego filozofii przybrała formę jedności przeciwieństw. Böhme odkrył, że wszystko na świecie może ujawniać się w swoim przeciwieństwie: „tak” w „nie”, dobro w złym, światło w ciemności³. Ta jego – odważna jak na owe czasy – koncepcja wydaje się być przeniesiona prosto do malarstwa okresu baroku; ale nie tylko. Tenebryzm, jako nurt myślowy, traktujący ciemność jako wartość, jako konieczne uzupełnienie światła, odnaleźć można w „nowej religijności”, fali nowego misty-

* Beata Bociak, absolwentka Wydziału Teologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

¹ B. Markiewicz, B. Szymańska, *Od mistycyzmu do symbolizmu (Jakub Boehme i Emanuel Swedenborg)*, Wrocław 1985, s. 24, [w:] *Nauka dla wszystkich*, nr 392, red. K. Szymurowa.

² Cyt. za: B. Markiewicz, B. Szymańska, op. cit., s. 23.

³ B. Markiewicz, B. Szymańska, op. cit., s. 23–24.

cyzmu XVI/XVII wieku, dalej w alchemii, medycynie, astronomii⁴. Jawi się tym samym jako ogólna, tajemnicza tendencja, która przeniknęła do niemal wszystkich dziedzin życia umysłowego tamtego czasu. Jednak malarstwo zyskało na tym połączeniu przeciwieństw najwięcej. Żadne pisma nie potrafią oddać piękna zespolenia światła i mroku w sposób, jaki czyni to obraz Rembrandta, de La Toura czy Caravaggia.

Zagadnienie światła jest w malarstwie pierwszorzędne, stanowi niejako jego istotę. Odkrył to już w XV wieku najwybitniejszy przyrodnik, badacz i malarz Leonardo da Vinci, który dzięki swojemu naukowemu spojrzeniu na wszelakie zagadnienia wysnuł taki właśnie wniosek, że malarstwo jest „kompozycją światła i cienia”. Twierdził również, że „światłocien wraz ze skrótami jest najwyższym osiągnięciem wiedzy malarskiej”⁵. Można tu dodać, że nie tylko samo posługiwanie się światłocieniem jest tym najwyższym osiągnięciem, ale niezwykła umiejętność takiego nim operowania, która potrafi „przywołać Obecność” – Ducha, mocy, myśli, emocji. Umiejętność przedstawienia światła, które sugeruje, że dzieje się coś niepowtarzalnego, coś świętego. Tę wiedzę w stopniu najwyższym osiągnęli i po mistrzowski wykorzystali malarze epoki baroku, dla których światło jest narratorem sceny, przekazującą ważną duchową, metafizyczną treść.

Poniższy artykuł przedstawi więc kwestię światła i jego znaczenia nadprzyrodzonego i naturalnego w malarstwie epoki baroku. Najpierw scharakteryzuje najważniejsze cechy tejże epoki dla lepszego, pełniejszego zrozumienia dzieł w niej powstałych, następnie omówi ogólne znaczenie światła (jako archetypu, dalej u myślicieli chrześcijańskich oraz Leonarda i Lomazza), by przejść do sposobu jego funkcjonowania w sztuce malarskiej baroku i zakończyć na analizie konkretnych dzieł.

BAROK⁶

Barok to niezwykła epoka w dziejach sztuki. Pełna blasków i cieni, wspaniałości i nędzy. Epoka kontrastów, napięć, emocji. Bez problemu dostrzega się w nim jaskrawe sprzeczności, jak realność i pozór, asceza i radość, moc i niemoc, przepych i umiarkowanie, afirmacja życia i *memento mori* – to elementy stałe tego okresu.

⁴ Po szczegóły odsyłam do artykułu M. R z e p i ń s k i e j, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. R z e p i ń s k a, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, jak również do książki V. I. S t o i c h i t y, *Krótką historia cienia*, Kraków 2001.

⁵ Leonardo da V i n c i, *Traktat o malarstwie*, przeł., wstępem i kom. opatrzyła M. Rzepińska, Wrocław 1961, par. 671.

⁶ Jan Białostocki rozważał swego czasu pytanie, czy barok to styl, epoka czy postawa? Za każdą odpowiedzią kryło by się i potwierdzenie i zaprzeczenie. Bo czy to epoka, czasy, tworzą styl czy styl, epokę tworzą wybitne jednostki? Współcześnie wielu historyków sztuki opowiada się za dziejami wybitnych artystów a nie za dziejami kształtowanymi przez style. Stanowi to jednak temat na odrębne rozpatrzenie. Więcej na temat tego, czym jest a czym nie jest barok zob: J. B i a ł o s t o c k i, „*Barok*”: *styl, epoka, postawa*, [w:] t e n z e, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 220–247; W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, tom 3 *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 300–301; T. C h r z a n o w s k i, *Barok – styl i epoka*, [w:] *Sztuka świata*, tom 7, red. I. Kunińska, Warszawa 1994, s. 7–13.

Barok można by nazwać *El Gran Teatro*, Wielkim teatrem⁷. Sztuka miała robić wrażenie na poddanych i wiernych, olśniewać, a jednocześnie przekazywać treści ideologiczne. Epoka baroku doszła do niezwyklej wirtuozerii w mnożeniu znaczeń, aluzji i metafor⁸, tworzyła kulisy teatru i stwarzała iluzję doskonałego świata. Sztuka tego okresu zwracała się w pierwszej kolejności do zmysłów oglądającego: patos, iluzjonizm, dynamizm, mistycyzm mają wywierać wrażenie, przekonywać, wywoływać wewnętrzne poruszenie⁹. Jednym z najbardziej charakterystycznych środków artystycznych były właśnie kontrasty, co w malarstwie wyrażał gwałtowny światłocien¹⁰. Światło i cień zdają się napierać na siebie, siłować się, stając się jakby głównymi bohaterami przedstawianych scen. Ta fascynująca walka wydaje się nie być rozwiązana do dzisiaj, gdyż jedni widzą w malarstwie Caravaggia czy de La Toura cudowne operowanie światłem, swoistą grę światła (luminizm) inni natomiast dostrzegają specyficzny sposób ujęcia obrazu, w którym postacie i przedmioty wydobywane są z mrocznego tła ostrym światłocieniem (tenebryzm). Rodzi się więc pytanie, czy w baroku panował luminizm, czy *maniera tenebrosa*? Czy pierwszeństwo miało światło czy cień? Z racji tematu tego artykułu, postaram się skupić na wyjaśnieniu światła¹¹.

Na początku kilka niezbędnych dookreśleń. Termin „barok” miał wiele znaczeń i konotacji, począwszy od XVII wieku aż po nasze czasy – wbrew pozorom nie był okresem, nad którym się zachwycano jak my dzisiaj¹². Etymologicznie słowo *barocco* oznacza zdeformowaną perłę¹³. Już w XVII wieku słowo to przyjęło się na określenie stylu obecnego w sztuce tego czasu, jednak używano go jako przymiotnika w pejoratywnym znaczeniu: „osobliwy, dziwaczny, przeładowany, zawiły, sztuczny i przesadnie ozdobny”. Był oznaką braku stylu. Takie ujęcie baroku utrzymało się aż do XIX wieku, w którym to co prawda wyróżniono w sztuce nowoczesnej renesans i barok, lecz i wówczas ten drugi styl uważany był za ujemny, za okres upadku. W wydanym w 1904 roku leksykonie czytamy: „Barokowy (...) właściwie

⁷ B. B o r n g ä s e r, R. T o m a n, *Wstęp*, [w:] *Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, [b.m.] 2007, s. 7.

⁸ J. B i a ł o s t o c k i, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] t e n z e, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 269.

⁹ B. B o r n g ä s e r, R. T o m a n, op. cit., s. 7.

¹⁰ Nie wszystkim on się jednak podobał. Trzeba pamiętać, że wciąż „rządziły” Akademie ze swoimi koneserami. Krytycy ówczesni np. zarzucali Rembrandtowi, że w cieniu ukrywa swe braki warsztatowe, a obrazy sakralne Caravaggia były odrzucane przez zamawiających ze względu na zbyt naturalizm.

¹¹ Jakkolwiek jednak nie staralibyśmy się „skupiać” tylko na świetle, nie da się uniknąć rozważenia również cienia. Światło i ciemność to dwa tajemnicze pierwiastki, które złączone są ze sobą nierozdzielnie, jak *yin* i *yang*. Światło ujawnia się i zyskuje znaczenie dzięki obecności swojego przeciwieństwa – ciemności. Maria Rzepińska zwróciła uwagę na brak publikacji na temat cienia i mroku, a co gorsza na brak zainteresowania tym tematem, dlatego napisała świetny artykuł: *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. R z e p i ń s k a, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988. Jednymi z najnowszych i ciekawszych prac na temat cienia to: E. H. G o m b r i c h, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londyn 1995; V. I. S t o i c h i t a, op. cit.

¹² W. T a t a r k i e w i c z, op. cit., s. 300; H. H o n o u r, J. F l e m i n g, *Historia sztuki świata*, Warszawa 2002, s. 579.

¹³ H. H o n o u r, J. F l e m i n g, ibidem.

nieforemnie okrągły (w odniesieniu do pereł), potem tyle co nieregularny, osobliwy, dziwaczny¹⁴. Dopiero książki Heinricha Wölfflina z lat 1886 i 1915¹⁵ spowodowały docenienie tej epoki. Dzisiaj termin „barok” jest stosowany na określenie ekspresyjnego nurtu sztuki europejskiej i latynoamerykańskiej w latach ok. 1590–1770, jak i całej kultury ludzi XVII–XVIII wieku (literatura, teatr, muzyka, filozofia, obyczajowość)¹⁶.

Co ciekawe, epoka ta nie miała młodości: wstąpiła na scenę jako formacja od razu dojrzała i w pełni świadoma swych dążeń¹⁷. Dotąd sztuka miała budzić podziw dla piękna lub doskonałości przedstawianej natury w sensie niejako obiektywnym. W baroku dzieło nie jest już elementem obiektywnym, lecz środkiem działania¹⁸. Argan pisze „Sztuka XVII wieku nie studiuje już natury, lecz (...) duszę ludzką i wykształca wszelkie środki, które mogą służyć do budzenia jej reakcji¹⁹”. Sztuka staje się cielesna, wręcz namacalna, przez co silnie oddziałuje na patrzącego. Do tego materia zdaje się ożywać: wchodzi idea ruchu, dynamizmu, iluzoryczności²⁰.

Kultura baroku kształtowana była pod wpływem wielu najróżniejszych czynników politycznych, społecznych, religijnych. Rozwój absolutyzmu we Francji, Hiszpanii, monarchii habsburskiej spowodował poddanie sztuki (przynajmniej tej oficjalnej) celom propagandowym – gloryfikacji monarchii, dynastii, rozwijaniu splendoru dworskiego. Służyły temu stosowane w sztuce środki, takie jak monumentalizm, bogactwo form, iluzjonizm, przepych kolorystyki, efektywność materiałów, retoryczny patos²¹. Podobnie rzecz się miała po stronie Kościoła, który w dobie kontrreformacji swoją ideologię przeniósł do sztuk. Postanowienia Soboru trydenckiego (1545–1563) wpłynęły na charakter sztuki sakralnej: została ona skodyfikowana i jeśli artyści chcieli otrzymywać zamówienia, musieli tworzyć dzieła zgodne z regułami podanymi przez Kościół (pilnowało tego Święte Oficjum). Miała ona teraz służyć Kościołowi, a więc przede wszystkim pełnić funkcje dydaktyczne, być zrozumiała, a jednocześnie pełna dramaturgii, patosu, miała olśniewać i zachwycać, obrazować niebieskie bogactwa, przekonywać do Kościoła. Pisma mistyczek i mistyków z tamtego czasu (św. Teresy z Avilla, Jana od Krzyża, Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego) sprawiły, że niektóre dzieła (zwłaszcza hiszpańskie) cechuje mistycyzm i ascetyzm w połączeniu z erotyką i sadyzmem²². Oddziaływanie na zmysły od zawsze wywierało ogromny wpływ na ludzi. Sztuka baroku, a

¹⁴ Meyers *Konversationslexikon*, 1904, cyt. za: *Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, [b.m.] 2007, s. 8.

¹⁵ W. T a t a r k i e w i c z, op. cit., s. 300. Borngäser i Toman podają rok 1888 (*Renaissance und Barock*) oraz 1915 (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), [w:] t y c h ż e, op. cit., s. 8.

¹⁶ A. Z i e m b a, *Barok*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002.

¹⁷ T. C h r z a n o w s k i, *Barok – styl i epoka*, [w:] *Sztuka świata*, tom 7, red. I. Kunińska, Warszawa 1994, s. 9.

¹⁸ J. B i a ł o s t o c k i, „Barok”: *styl, epoka, postawa*, [w:] t e n ż e, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 244.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Historia sztuki świata*, tom 5, *Barok*, pol. red. B. Zasiczna, Warszawa 2000, s. 6.

²¹ A. Z i e m b a, op. cit.

²² B. Z a s i e c z n a, op. cit., s. 53.

w szczególności malarstwo, doskonale operowało ludzkimi emocjami; wejście do świątyni bądź pałacu było jak przekroczenie progu teatru. Inaczej rzecz się miała w kościołach protestanckich, które swą skromnością silnie kontrastowały z obecnym w sztuce katolickiej bogactwem i przepychem. W Holandii i północnych Niemczech obserwujemy więc powściągliwy realizm, ubogie środki artystyczne, nacisk na moralizację i pouczenie etyczne²³.

Tworzyły się w Europie coraz to bardziej odrębne środowiska kulturalne, wśród których wybijały się Włochy, Hiszpania, Francja i Holandia. „Barok dekoracyjno-dynamiczny”, ekspresyjny obecny był we Włoszech, Flandrii, Hiszpanii, cesarstwie habsburskim, gdzie łączony był z absolutyzmem, kulturą dworską i potrydenckim katolicyzmem. „Barok klasycystyczny” (klasycyzujący) związany z protestantyzmem obserwujemy w Holandii, Anglii, Skandynawii, a z absolutyzmem w katolickiej Francji i luteranckich Prusach oraz łączony z kulturą dworską w Anglii. „Realizm barokowy” wiązany był z kulturą mieszczańską i ustrojem republikańskim w Holandii, ale pojawia się także we Włoszech²⁴. Jak widzimy, wszystkie te trzy nurty często współistniały i przenikały się wzajemnie. To pozwala widzieć barok jako całościowy styl, epokę i postawę.

Specyficznymi, uniwersalnymi cechami, które charakteryzowały cały barok na różnych szerokościach geograficznych, przekształcając go tym samym w styl, były: dynamizm, iluzyjność, fantastyczność; subiektywizm sztuki, techniki wywoływania efektu, stworzenia ludzającego wrażenia prawdziwości; ukierunkowanie sztuki na przekonanie odbiorcy, nastawienie na przekaz treści. Malarstwo charakteryzował sensualizm, dynamizm, akcentowanie walorów kolorystycznych, luministycznych i fakturalnych, pogłębienie dramatyizmu i ekspresji²⁵.

ŚWIATŁO

Problem światła fascynował ludzi od zarania dziejów. Powstawały na jego temat mity, traktaty, poezje, przedstawienia obrazowe. Pierwsze słowa Biblii, z *Księgi Genesis*, mówią: *Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiarów wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy rzekł Bóg: „Niechaj się stanie światłość!” I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności.* (Rdz 1,1–4) Na tym miejscu wielu ludzi poprzestaje w swoim poszukiwaniu odpowiedzi na rozumienie wymowy każdego z tych elementów. Z powyższego fragmentu odczytują powszechną symbolikę tych „sprzeczności”, gdzie światło kojarzone jest z uporządkowaniem, dobrem, Bogiem, życiem, radością, twórczą mocą, bezpieczeństwem, mądrością, duchowością. Ciemności i cieniowi przypadła zatem niechlubna rola zła, grzechu, ograniczenia, niebezpieczeństwa, śmierci. Oba stanowią głęboko zakorzeniony w podświadomości archetyp walki między dobrem i złem, życiem i śmiercią. Jest to ważny archetyp obecny w naszej kulturze, dlatego trzeba o nim pamiętać, ale

²³ A. Ziembka, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ J. Białoostocki, op. cit., s. 244; A. Ziembka, op. cit.

nie można ograniczyć się tylko do niego i poprzez niego patrzeć na światło i cień, jasność i mrok jako na kategorie dobre-złe. Kolejne wersety Pisma mówią: *I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą* (Rdz 1,5a.) Dnia czwartego uczynił Bóg dwa ciała jaśniejące; większe, aby rządziło dniem, i mniejsze, aby rządziło nocą (...) *I umieścił je Bóg na sklepieniu nieba, aby świeciły nad ziemią; aby rządziły dniem i nocą i oddzielały światłość od ciemności. A widział Bóg, że były dobre* (Rdz 1,16–18). Wynika stąd, że oba te pierwiastki zostały stworzone przez Boga, oba są dobre, równoważne i konieczne do utrzymania harmonii i piękna w świecie. Ta pierwotna harmonia została przywrócona dzięki epoce średniowiecza i baroku, gdyż podłoże teoretyczne dla znaczenia symboliki światła zbudowało średniowiecze, natomiast barok wydał wybitne postaci nobilitujące ciemność.

ŚWIATŁO U MYŚLICIELI

Chrześcijaństwo wieków średnich, aż po XIV w., jak i ówczesna filozofia, kosmologia i teologia, przeniknięte były symboliką światła, które uważane było za podstawową zasadę bytu. Sam Chrystus nazwał siebie „światłością świata” (J 8,12) i często nawiązywał do tej symboliki, stąd światło było najczęstszym symbolem związanym z wiarą i chrześcijaństwem. Światło i blask uznawano za atrybuty Boga. Język średniowieczny wprowadził wiele synonimów słowa „światło”, np. *splendor; luciditas, nitor, fulgor, iubar*. Pseudo-Dionizy widział w harmonii i blasku istotę piękną, a w jego teologii „światło” było jednym z imion Bożych. Marcilio Ficino pisał, że światłość jest wartością najwyższą, a piękno polega na „jasności i wdzięku formy, a nie na ciemnej bezwładnej materii”. Średniowieczna sztuka pełna była złotych, szlachetnych kamieni, kolorów i materiałów. Średniowieczni teologowie byli piewcami światłości. Św. Bernard z Clairvaux, Hugon i Ryszard od św. Wiktora i wielu innych pisarzy i mistyków posługiwało się symboliką światła. Bonawentura pisał: „Światło jest najpiękniejsze, najmiłsze i najlepsze spośród rzeczy cielesnych”. Symeon Teolog: „Bóg (...) daje się widzieć w swej prostocie utworzonej z bezkształtnego światła, niezrozumiałej, niewyraźnej”. W średniowieczu światłu nadano głęboki sens duchowy i metafizyczny²⁶.

Z końcem XVI wieku, wraz ze św. Janem od Krzyża, rodzi się teologia ciemności, w której noc i mrok zostały ujęte jako coś pozytywnego. Przebywanie w ciemności pomaga w kontemplacji, a noc duszy jest konieczna dla osiągnięcia duchowej doskonałości²⁷. Św. Jan od Krzyża pisał: „Wyrażenie, abyśmy patrzyli na wiarę głoszoną przez proroków jako na świecę w miejscu ciemnym, wskazuje nam, abyśmy sami pozostali w ciemności, zamykając oczy na wszelkie inne światła (...)”²⁸.

²⁶ A. R y b i c k i, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009, s. 235–236; M. R z e p i ń s k a, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] op. cit., s. 118–119; M. R o c h e c k a, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 44; M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 124.

²⁷ M. R z e p i ń s k a, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. R z e p i ń s k a, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 121.

²⁸ Cyt. za: M. R z e p i ń s k a, op. cit., s. 122–123.

Czytając ten fragment od razu nasuwa się skojarzenie z serią obrazów pokutującej Magdaleny autorstwa Georges'a de La Toura.

ŚWIATŁO W SZTUCE

Jeśli chodzi o myślicieli z dziedziny sztuki, to należy przytoczyć tu rozważania Leonarda da Vinci, który sporządzał notatki ze swych studiów nad cieniem i światłem wynikłych z obserwacji przyrody i prawideł geometrii²⁹. Cień – nieodłączny towarzysz światła, znaczący element struktury ikonicznej, interesował Leonarda jako artystę³⁰ i filozofa przyrody jednocześnie. Problem światłocienia uważał za najistotniejszy dział sztuki malarskiej i w swoim traktacie opracował go bardzo dokładnie jak na tamte czasy. Z analiz chaotycznych zapisków mistrza wyłania się dwojaki podział. W pierwszym Leonardo wyróżnił dwa typy światła: *lume universale* – jako światło rozproszone, dzienne; oraz *lume particolare* – skupione, mogące mieć pochodzenie sztuczne (latarnia, kaganek) lub naturalne (dienne wpadające przez mały otwór). Następnie podzielił „światła oświecające ciała nieprzeźroczyste” na cztery rodzaje: rozproszone (światło powietrza w zasięgu ludzkiego wzroku), skupione (słońca lub padające przez jakiś otwór), światło odbite (reflektujące) i światło przenikające przedmioty prześwitujące (jak płótno, papier). Jednak da Vinci przestrzegał adeptów malarstwa przed stosowaniem światła skupionego, gdyż twierdził, że jest niestosowny dla malarstwa, ponieważ daje za duże kontrasty jasności i ciemności. Sam stosował światło naturalne, wyraźnie dzienne i niezbyt silne, jakby obłożone welonem³¹.

Gian Paolo Lomazzo swoim traktatem (1584) wyznacza następną fazę ewolucji światła, ponownie ujmując światło jako pierwiastek metafizyczny, nie wyłączając przy tym realizmu. Lomazzo wprowadził dwa podziały: na światła pierwsze (*lumi primari*) i wtóre (*lumi secondari*). *Lume primario* to źródło światła mogące występować w trzech postaciach: jako światło naturalne (nieba, słońca), światło metafizyczne – *lume divino* (od osób boskich i aniołów, niezależne od pory dnia czy nocy ale mające podlegać prawom światła realnego) lub światło sztuczne (rozniesione ludzką ręką, od świecy, ogniska)³².

Wraz z nastaniem *cinquecenta* coraz powszechniejsze stały się mocniejsze cienie, pojawia się gatunek zwany „nokturnem”. Pod koniec XVI w. rośnie liczba obrazów stosujących efekty luministyczne, jak iskrzenie, migotanie, refleksy. Światła

²⁹ Zob. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, selected and edited by I.A. Richter, Oxford, s. 128–135 oraz Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł., wstępem i kom. opatrzyła M. Rzepińska, Wrocław 1961, o cieniu i świetle mówi *Księga V*, ibidem, s. 182–268.

³⁰ Leonardo podzielał starożytny pogląd, że „pierwszym obrazem była sylweta cienia ludzkiego, rzuconego przez słońce na ścianę” (Leonardo da Vinci, op. cit., *Księga II*, par. 129).

³¹ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 219.

³² M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 119–120.

i cienie nabierają cech coraz bardziej dramatycznych, dynamicznych i budujących nastrój³³.

Światło odgrywa niesamowicie ważne role w obrazie: ustala hierarchię, podporządkowuje sobie elementy składowe sceny, dynamizuje, sugeruje treść, zwraca uwagę na istotne elementy, nadaje nastrój. Prawie wszystkie dzieła przedbarokowe oświetlone były światłem dziennym. Klasycyzm i romantyzm eksploruje światło naturalne w najróżniejszych konfiguracjach: popołudnia, zachodu, świtu, padającego przez otwór do wnętrza, dnia zachmurzonego, mglistego, księżycowej nocy. Podobnie realizm, choć tu światło dzienne jest już używane rozsądniej, jest dostosowywane do przedstawianej sceny, i zazwyczaj łagodne. Na nowo odkryli światło i prawdziwie zafascynowali się nim, impresjoniści. Znamy doskonale świetny cykl 20 obrazów katedry w Rouen o różnych porach dnia i roku, autorstwa Claude'a Moneta. Sztuka XX wieku postawiła na eksperymenty w dziedzinie formy, kształtu, koloru, idei. Światłocień zaginał zupełnie w nurtach malarstwa nowoczesnego, takich jak konstruktywizm, futurizm, abstrakcjonizm, tasyzm, op-art. Chcąc dziś ponownie zachwycić się mistyczną jasnością i kontemplacyjnym mrokiem, musimy powrócić do dzieł mistrzów baroku.

ZNACZENIE ŚWIATŁA W SZTUCE BAROKU

Jak już było wspomniane, barokowe malarstwo operowało silnymi kontrastami światłocieniowymi. Analizując obrazy religijne można śmiało postawić tezę, że światło pojawiające się na nich ma swój sens duchowy, emocjonalny, psychologiczny; nie jest już wyznacznikiem pory dnia, lecz przekaznikiem treści, czyli przyjmuje istotną funkcję w interpretacji dzieła. Pozostaje więc wyróżnić pochodzenie źródła światła, a może być ono albo naturalne albo nadprzyrodzone. Przejdźmy teraz do omówienia ich znaczeń.

ŚWIATŁO NATURALNE

Samo w sobie nie niesie żadnych treści czy ukrytych znaczeń. Jedną z podstawowych funkcji światła jest funkcja realistyczna i „temporalna” (jak określiła to Maria Rzepińska) sytuująca scenę w określonej porze: dzień, noc, zmierzch, świt³⁴. Kiedy światło bije od zwyczajnego źródła, jak świeca czy pochodnia, nie musi nieść ze sobą treści symbolicznych. Dla przykładu wiele spośród dzieł Georgesa de La Toura czy Hendricka Terbrugghena usytuowana jest w gęstym mroku, gdzie jedynym źródłem światła jest świeca³⁵. Jednak na nich nie dopatrzymy się ukrytych treści.

³³ M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 219–220.

³⁴ M. R z e p i ń s k a, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. R z e p i ń s k a, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 115.

³⁵ Należy ono do gatunku światła sztucznego, o czym było pisane we wcześniejszych podziałach, ale przyporządkuję je tutaj jako naturalne, gdyż jego pochodzenie jest „normalne”, naturalne, ziemskie, a w wielu obrazach zyskuje znaczenie symboliczne.

Światło pełni na nich jedynie funkcję czysto artystyczną, wskazuje na centrum sceny, modeluje postaci, wykazuje doskonałość warsztatową malarza. Dzięki zastosowaniu *maniera tenebrosa* nasz wzrok powoli przesuwa się po postaciach i przedmiotach obecnych na obrazie, akcja ożywa w miejscu, na które właśnie patrzymy, dając nam wrażenie uczestniczenia w niej³⁶. Postaci nabierają większej plastyczności, gdy są oświetlone w ten sposób. Jako przykłady można podać *Koncert* (1627), *Ezaw sprzedający swoje prawo pierwszeństwa* (1625) Terbrugghena; *Wesołe towarzystwo* (1623), *Samson i Dalila* (1615) Gerrita van Honthorsta; *Sebastian oplakiwany przez św. Irenę i jej towarzyszkę* (ok. 1650) de La Toura i wiele innych. Co więc decyduje, że płonąca świeca bądź promienie słoneczne wpadające przez małe okno do pomieszczenia zyskują znaczenie symboliczne? Symbol to, jak wiemy, przedmiot lub znak powszechnie rozpoznawalny jako reprezentacja określonego pojęcia lub bytu³⁷. Światło świecy czy promień słońca, aby móc funkcjonować jako znak, musi zostać rozpoznany jako taki³⁸ i właściwie zinterpretowany. Jak wykazane zostało na początku, nie każdy płomień świecy w ciemnym pomieszczeniu przekazuje głębsze treści. O symbolice światła naturalnego możemy zatem mówić dopiero wówczas, gdy jest ono ujęte w sposób niekonwencjonalny, gdy jego naturalne pochodzenie jest tylko pozorem, ponieważ jego promienie padają z jakąś przedziwną wewnętrzną logiką, oświetlając w sposób szczególny tylko wybrane elementy sceny oraz gdy wyjaśnienia symboliczne stanowią jedyne pełne odczytanie znaczenia obrazu. I to właśnie dzięki treściom symbolicznym obraz nabiera niepowtarzalnej głębi. Świeca, płomień lub promień światła, w zależności od kompozycji i kontekstu, może być interpretowany jako symbol wiary, duchowości, pobożności, miłości, życia, Ducha Świętego, Jezusa Chrystusa; dalej: życia indywidualnego, oczekiwania, oczyszczenia, ofiary, oświecenia, natchnienia, przemijania, nietrwałości rzeczy, krótkotrwałości ludzkiego życia, może przedstawiać stosunek ducha do materii, człowieka dającego świadectwo prawdzie; może nadawać określony nastrój scenie³⁹. Światło sugeruje, że coś się dzieje, a ciemność pozwala skupić się na elementach oświetlonych, dzięki czemu intensyfikuje się ich znaczenie.

Lume particolare o znaczeniu nadnaturalnym może występować jako światło słoneczne lub rozniecone ludzką ręką, z widocznym bądź niewidocznym źródłem światła.

Aby wydobyć maksimum dramatyizmu i patosu, artyści sytuowali źródło światła zazwyczaj gdzieś poza ramami obrazu, tak że widzimy tylko rozprzestrzeniające się promienie. Pomimo tego, że nie jesteśmy w stanie dokładnie stwierdzić, co jest

³⁶ Światło wydaje się być tylko środkiem artystycznym, ale obraz prawdziwie żyje, gdy zastosowany jest w nim silny kontrast światłocieniowy. Partie wypełnione cieniem dają tę wyjątkową możliwość własnych interpretacji i wypowiedzi, pobudzają do myślenia. Mieke Bal pisze również, że dzieło sztuki jest wydarzeniem, które rozgrywa się za każdym razem, gdy jest oglądane przez widza (A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 46). Na tym polega jego magia, niesamowita moc oddziaływania obrazu.

³⁷ A. D'Alleva, op. cit., s. 28.

³⁸ A. D'Alleva, op. cit., s. 35.

³⁹ W. Kopałiński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006; M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 11; J.E. Ciriót, *Słownik symboli*, Kraków 2000.

źródłem tego światła, przypisujemy mu pochodzenie naturalne, ale jego wymowę traktujemy jako nadprzyrodzoną. Maria Rzepińska podkreśla, że uzyskanie takiego efektu jest możliwe tylko przy wprowadzeniu aktywnej ciemności. Ciemność ta jest konieczna do ukazania różnych możliwości światła, do wprowadzenia atmosfery tajemnicy, niedomówienia, do pogłębienia warstwy psychologicznej⁴⁰. Dzieje się tak np. w obrazach: *Powołanie św. Mateusza* (1599–1600) Michelangela Merisi da Caravaggia; *Św. Franciszek na medytacji* (1639) Francisco de Zurbarána; *Niedowiarstwo św. Tomasza* (1622) Hendricka Terbrugghena.

Padające z góry światło nadaje rolę mistyczną, ukazując rzeczywistość kruchą w swej materialności. Górne światło kojarzy się zwykle z ingerencją Boga, z Jego Opatrznością, wylaniem łaski, objawieniem⁴¹. Taki rodzaj światła obserwujemy np. na obrazie *Ukamienowanie św. Szczepana* (1625) Rembrandta lub *Św. Franciszku z Asyżu* (1645–1650) Bartoloméa Estebana Murilla. Ich opis znajduje się na str. 419–423, rozdz. „Przykłady”.

ŚWIATŁO NADPRZYRODZONE

Ten rodzaj światła obecny jest przy scenach obrazujących jakieś nadprzyrodzone wydarzenie (*lume divino*) bądź takich, w których źródłem światła jest osoba Boska (*lume sacrale*). Ale do światła nadprzyrodzonego zaliczyć można także światło emanujące od postaci świętych ludzi (zakonników, męczenników, św. Józefa) oraz światło pochodzące z niewiadomego czy wręcz nielogicznego źródła, o dziwnym odcieniu (raczej zimnym), gdzie nie widać promieni ani snopu światła czy jakiegokolwiek innej jego obecności poza silnie oświetlonymi ciałami wydobywającymi się z mroku. Takie światło nadprzyrodzone jest światłem skupionym, które może także oświetlać jakieś konkretne miejsce lub osoby na obrazie. Dobrym przykładem jest *Zdjęcie z Krzyża* (1634) Rembrandta, *Lamentacja* [Pieta] (1633) Jusepe de Ribery, *Męczeństwo św. Mateusza* (1600–1601) Caravaggia czy *Wskrzeszenie Łazarza* Rembrandta (ok. 1630). Jednakże nie musi od razu nieść ze sobą głębokich treści. Dla przykładu cykl przedstawień św. Franciszka z Asyżu autorstwa Franciscosa de Zurbarána posiada tajemnicze światło niewiadomego pochodzenia, jednak nie służy ono treściom symbolicznym, tylko artystycznym. Taką właśnie manierę obrał sobie Hiszpan w tym cyklu: prostota przedstawienia połączona ze „scenicznym” oświetleniem. Modeluje postać w taki właśnie sposób, by nadać jej ekspresji, mistycyzmu, ascetyzmu. Podobnie obrazy o tematyce martyrologicznej Jusepe de Ribery: choć malarz posługuje się na nich silnymi kontrastami światłocieniowymi i światłem zdecydowanie nie naturalnym, to jednak zależało mu głównie na uzyskaniu wysokiego stopnia dramatyzmu, patosu, teatralności, tak by oddziaływać na emocje odbiorców. Znaczenie symboliczne możemy sobie dodawać, ale czy aby nie przesadzimy z doszukiwaniem się znaczeń tam, gdzie ich nie ma? Jak było pisane na początku, Hiszpania wykształciła charakterystyczny dla siebie styl malarski – *maniera tenebrosa* w połączeniu w sensualizmem i teatralnością gestów. Podobnie jest

⁴⁰ M. R z e p i ń s k a, op. cit., s. 117.

⁴¹ M. R o c h e c k a, op. cit., s. 54.

na wielu obrazach Caravaggia (np. *Biczowanie Jezusa*, 1607–1609, *Niewierność św. Tomasza*, 1601–1602 czy sławne *Złożenie do grobu*, 1602–1603).

Jeśli światło na obrazie bije od Dzieciątka Jezus, Ducha Świętego lub aniołów, mamy niewątpliwie do czynienia ze światłem metafizycznym. Sposób jego funkcjonowania na przestrzeni obrazu jest wzorowany na naturalnych efektach optycznych, z zachowaniem wszystkich reguł światłocieniowych⁴², z tym tylko, że źródłem jego jest konkretna Osoba. Nie ma wówczas żadnych wątpliwości, że to małe dziecko jest Synem Bożym, a gołąb Duchem Świętym. Przykłady: Murillo, *Madonna z Dzieciątkiem*, *Zwiastowanie* (1660–1665), *Wniebowzięcie* (1670), Gerrit van Honthorst *Pokłon pasterzy* (1622), Peter Paul Rubens *Pokłon pasterzy* (1608), Rembrandt *Wniebowstąpienie* (1636).

Światło wypływające z wnętrza sceny, powodowane zjawiskami nadprzyrodzonymi, jest oznaką pojawienia się sfery duchowej w rzeczywistości materialnej. Odczytujemy wówczas światło jako metafizyczne, zjawiskowe, tajemnicze⁴³. Taki rodzaj światła obserwujemy np. w obrazach Danae, w scenach Zwiastowania, Wniebowzięcia, Wniebowstąpienia, Przemienienia Pańskiego, Zesłania Ducha Świętego, ukazania się Anioła lub Chrystusa Ukrzyżowanego. Obrazy te mają tak dostojną atmosferę, że ani na chwilę nie wątpimy, że jesteśmy świadkami wielkich i świętych wydarzeń, a światło, które widzimy na obrazie jest niewątpliwie światłem sakralnym – *lume divino*⁴⁴: Francisco Ribalta, *Wizja grającego anioła św. Franciszka z Asyżu*, (1620–1625), Murillo *Ukazanie się Dziewicy św. Bernardowi* (ok. 1660), Rembrandt *Uczta Baltazara* (1635).

PRZYKŁADY

Światło naturalne o znaczeniu symbolicznym zobrazują nam wymienione wcześniej *Ukamenowanie św. Szczepana* Rembrandta i *Św. Franciszek* Murilla.

⁴² M. R z e p i ń s k a, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, [w:] M. R z e p i ń s k a, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 117.

⁴³ M. R o c h e c k a, op. cit., s. 54.

⁴⁴ M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 284.



1. Bartolomé Estéban Murillo (1617–1682), *Św. Franciszek z Asyżu na modlitwie*, 1645–50, olej na płótnie, Katedra Najświętszej Maryi Panny, Antwerpia
2. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Ukamenowanie św. Szczepana*, 1625, olej na desce, Musee des Beaux-Arts, Lyon

Światło na nich jest pochodzenia naturalnego, w obydwu przypadkach pada z nieba. W *Św. Franciszku* jest to niewielki przebłysk światła pośród czarnego, zachmurzonego nieba, jaśniejący tuż nad głową świętego. Może symbolizować kontakt zakonika z Bogiem, odpowiedź Boga na modlitwy, Jego obecność, objawienie stygmatów, oświecenie duchowe.

Scena *Ukamenowania św. Szczepana* dzieje się za dnia, niebo jest również zachmurzone, lecz już nie tak intensywnie i mrocznie jak to było w przypadku dzieła Hiszpana. Tu kompozycja jest wyraźnie podzielona na dwie strefy diagonalną linią styku cienia i światła. W części zaciemnionej znajduje się elita żydowska, która wydała wyrok na ucznia Jezusa oraz jeden z kamienujących. Podobnym cieniem została potraktowana architektura w tle i obserwatorzy. Natomiast w promieniu ostrego światła padającego po przekątnej gdzieś z nieba znajduje się klęczący Szczepan, z uniesioną do góry ręką, wpatrujący się w niebo, dalej stojący nad nim i kamienujący go oprawcy oraz siedzący na wzgórcu młodzieniec. Nie byłoby w tym oświetleniu niczego szczególnego, gdyby nie jego kontekst religijny. Znając fragment z Pisma Świętego, który opowiada o męczeństwie Szczepana (Dz 7,54–60), wiemy, że patrzył on w niebo, ponieważ ujrzał chwałę Bożą i Chrystusa stojącego po prawicy Boga. Siedzącego młodzieńca rozpoznajemy jako Szawła, późniejszego Św. Pawła. Tak więc obecne tu światło eksponuje najistotniejsze wydarzenia tej sceny; nie tylko nakierowuje naszą wyobraźnię na to, co dzieje się gdzieś na niebie (pojawienie się Boga), co właśnie przeżywa Szczepan, co myślą inne postaci obecne na obrazie, ale również sugeruje to, co ma nastąpić (śmierć Szczepana, nawrócenie św. Pawła). Tak więc dzięki kontekstowi, w jakim zostało użyte światło, możemy odnaleźć w nim ukryte znaczenie.

Lume particolare pochodzące od sztucznego źródła, a więc świecy, lampy, dzięki któremu obraz zyskuje znaczenie symboliczne, to np. *Chrystus przed arcykapłanem* (1617) van Honthorsta i *Chrystus w Emaus* (ok.1628) Rembrandta.



3. Gerrit van Honthorst (1590–1656), *Chrystus przed arcykapłanem*, 1617, olej na płótnie, National Gallery, Londyn

4. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Chrystus w Emaus*, ok. 1628, olej na papierze i na panelu, Musée Jacquemart-André, Paryż

Na obydwu dziełach jedynym źródłem światła jest świeca, na obydwu Chrystus nie wygląda jak święty Syn Boży, lecz jako zwykły-niezwykły człowiek. Dzięki zastosowaniu tak skromnego oświetlenia możemy odczytać, kim tak naprawdę jest Jezus. Van Honthorst umieścił świecę w środku swojej kompozycji, z tuż obok niej leżącą Księgą. Chrystus stoi z prawej strony, arcykapłan siedzi z lewej. Dzięki temu mamy prawo sądzić, iż świeca stanowi klucz do interpretacji dzieła. Idąc dalej tym tropem możemy odczytać scenę następująco: Chrystus jest światłością świata, jest Synem Światłości, jest oczekiwanym Mesjaszem, Zbawicielem świata, o czym mówi Pismo i Prorocy. Jednak pomimo tego jest świadom także swojego losu – odrzucenia przez żydów, wyszydzenia, niewiary, stąd stoi pokornie, z cierpliwością wypisaną na twarzy. Arcykapłan, pomimo swej znajomości Pism, pozostaje w ciemności, nie dostrzega w Jezusie Syna Bożego i jest głuchy na Jego nauki dające świadectwo Prawdzie, wyprowadzające z ciemności grzechu do światła Prawdy. Śmie nawet pouczać stojącego przed nim Jezusa – widzimy jego mimikę i palec wskazujący w geście pouczenia. Świeca natomiast jest milczącym świadkiem tego wydarzenia, i co ciekawe, mimo że świeca znajduje się bliżej arcykapłana, to Jezus jest postacią silniej oświetloną. Rembrandt tymczasem w centrum swej kompozycji sytuuje człowieka siedzącego za stołem gotowym do wieczerzy oraz wiszący nad nim wór pielgrzymi. Jest on jedyną postacią w pełni oświetloną, widzimy więc jego zdziwienie, lęk połączony z zachwytem. Reszta obrazu posiada bardzo interesującą kompozycję założoną jakby na złączeniu przeciwieństw. Lewa strona płótna jest pogrążona w mroku, gdzie niktłe światło świecy wydobywa nam drobną postać kobiecą. Prawa zaś strona jest oświetlona prawdopodobnie jakąś lampą, a na jej tle przedstawiony jest duży profil Jezusa łamiącego chleb i odmawiającego błogosławieństwo. Dzięki temu zabiegowi dostrzegamy, wraz z mężczyzną pośrodku sceny, że Jezus nie jest zwykłym człowiekiem. Widzimy jakąś niezwykłość, moc, świętość płynącą od Niego. Rembrandt nie musiał posłużyć się tu nimbem czy *lume divino*, aby ukazać Boskie pochodzenie Jezusa. Wystarczył profil Jezusowej sylwetki

wydobyty przez ukrytą lampę i zdziwienie połączone ze zrozumieniem u prostego człowieka w centrum przedstawienia⁴⁵.

Jeśli chodzi o światło nadprzyrodzone wypływające od Osoby Boskiej, to można tu podać obraz Gerrita van Honthorsta *Adoracja pasterzy* (1622) i *Wieczera w Emaus* (1641) Rembrandta bez konieczności jego opisu, gdyż interpretacja *lume sacrale* w nich jest oczywista.



5. Gerrit van Honthorst (1592–1656), *Adoracja pasterzy*, 1622, olej na płótnie, Wallraf-Richartz Museum, Kolonia

6. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Wieczera w Emaus*, 1641, olej na płótnie, Luwr, Paryż



7. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Anioł opuszczający rodzinę Tobiasza*, 1637, olej na drewnie, Luwr, Paryż

8. Bartolome Esteban Murillo (1617–1682), *Nawrócenie św. Pawła*, 1675–1680, olej na płótnie, Museo Nacional del Prado, Madryt

⁴⁵ Trudno nawet określić, kim on jest? Możemy przyjąć, że jest jednym z uczniów, którzy zdążając do Emaus spotkali Jezusa w drodze (Łk 24,13–35), wówczas interpretacja obrazu pójdzie w kierunku biblijnym.

Jeśli chodzi o *lume divino*, pojawiające się przy nadprzyrodzonym wydarzeniu, to dobrym przykładem będzie *Anioł opuszczający rodzinę Tobiasza* (1637) Rembrandta i *Nawrócenie św. Pawła* (1675–80) Murilla.

Rembrandt podzielił obraz na strefę nadprzyrodzoną i ziemską, na której widzimy rodzinę Tobiasza reagującą indywidualnie na całe zdarzenie, jakim były odwiedziny Boskiego posłańca. Kolory po tej części płótna są stonowane i monochromatyczne. Na strefie niebiańskiej usytuowany jest anioł powracający do niebios, jest on rozświetlony, bardziej kolorowy, potraktowany z różnymi detalami. Przy scenie nawrócenia św. Pawła obserwujemy spadającego z konia Szawła, oślepionego jasnością Chrystusa, który mówi: „Szawle, Szawle, dlaczego Mnie prześladujesz?”. Ukryci w cieniu towarzysze Szawła odwracają zatrwożone twarze w kierunku przedziwnej światłości i objawiającego się Jezusa. Na obydwu dziełach widzimy otwarte niebo, gdzie pośród chmur widnieje postać anioła lub Chrystusa z krzyżem. Jest to wyraźne przedstawienie nadprzyrodzonej rzeczywistości pojawiającej się pośród zwykłych ludzi.

ZAKOŃCZENIE

Sztuka baroku wykształciła unikalny styl malarski, w którym najważniejszym było operowanie światłem i cieniem dla uzyskania zamierzonego efektu dramaturgii, patosu, zwiększenia ekspresji, by przekazywać treści ideologiczne, wywołać wewnętrzne poruszenie. Artykuł przedstawił sposoby funkcjonowania światła w obrazach najświetniejszych malarzy epoki baroku, takich jak Gerrit van Honthorst, Hendrick Terbrugghen, Rembrandt van Rijn, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Francisco de Zurbarán, Georges de La Tour, Jusepe de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo. Artyści posługiwali się światłem skupionym, mogącym mieć pochodzenie sztuczne, jak świeca czy lampa, lub naturalne, słoneczne. Światło metafizyczne mogło pochodzić od Osoby Boskiej lub występować przy nadprzyrodzonym wydarzeniu. *Lume particolare* i *lume divino* mogło przybierać różne znaczenie, w zależności od kontekstu, w jakim zaistniało, sposobu przedstawienia, miejsca usytuowania na obrazie. Jednak nie we wszystkich obrazach z tej epoki światło posiadało treści symboliczne, jak zostało wykazane. Aby nadać światłu znaczenie, stosowano różne środki: nietypowy sposób ujęcia, wyraźna wewnętrzna logika w padających promieniach, oświetlenie w sposób szczególny tylko wybranych elementów sceny oraz gdy wyjaśnienie symboliczne stanowi jedyne pełne odczytanie znaczenia obrazu. Ale nie udało się tego uzyskać, gdyby nie otoczenie światła ciemnością, mrokiem, cieniami. Ona nadaje światłu znaczenie, intensyfikuje je. Bez wprowadzenia aktywnej ciemności światło nie zyskałoby takiego znaczenia. Jakob Böhme doświadczył „boskiego światła”, które odmieniło jego życie. My, dzięki obrazom barokowych tenebrystów, możemy doświadczyć „boskiej ciemności”, gdyż bez niej nie dostrzeżelibyśmy, jak ważne i piękne jest światło.

NATURAL AND SUPERNATURAL MEANING OF LIGHT SYMBOLIC IN BAROQUE PAINTING

SUMMARY

The article presented the way of working of light on baroque paintings. At the beginning it characterized the epoch itself, then it discussed the common meaning of light, the way of understanding it by medieval philosophers, afterwards by Leonardo da Vinci and Gian Paolo Lomazzo. Next it handled a subject of meaning of light for painting, including two types of it: *lume particolare* with origins of nature and made by human hand, and *lume divino* proceeded from Divine Person or supernatural event. Article also mentioned the meaning of darkness and shadows in the painting. As a example to analysis were taken paintings as follow: Rembrandt *Lapidation of Saint Stephen*, Murillo *Saint Francis of Assisi in Prayer*, Honthorst *Christ before the high priest*, Rembrandt *Christ in Emmaus*, Honthorst *Adoration of the Shepherds*, Rembrandt *Angel Leaving the Family of Tobias* and Murillo, *The Conversion of Saint Paul*.