

CYPRIAN CZERNICKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filozoficzny

SPOJRZENIE NA VANITAS ANTONIEGO DE PEREDY

*Wszystko jest marnością, powiewem wiatru
Marność nad marnościami, mówi Kohelet,
marność nad marnościami. Wszystko marność!*
(Koh 1,1-2)

Antonio de Pereda był hiszpańskim malarzem okresu baroku, podobnie jak wielu jego rodaków z tego okresu cała jego twórczość znajdowała się pod głębokim wpływem hiszpańskiego realizmu¹. Realizm ten, umocniony wpływami z malarstwa Niderlandzkiego był obecny w hiszpańskim malarstwie jeszcze przed nadejściem baroku. Malarstwo to swój oryginalny charakter kształtowało już w czasach sztuki romańskiej. Jak pisze Michał Ałpatow *Hiszpańskie malarstwo romańskie nie jest formalnie tak doskonałe jak włoskie czy francuskie, zdumiewa nas jednak siła wyrazu przedstawianych postaci, ich niekiedy aż odpychająca prozaiczność*². Dominujący realizm i swoistą surowość kultury hiszpańskiej można zaobserwować nie tylko w malarstwie, ale także w rzeźbiarstwie i sztuce architektonicznej. Wielki Eskurial zaprojektowany jako zamek, klasztor i mauzoleum

¹ H. Macfall, *Malarstwo Hiszpańskie*, Lwów 1912, Wydawnictwo Warszawa – Administracja „Świata”, s. 231-232.

² M. Ałpatow, *Historia Sztuki Renesans i Barok*, t. 3, Warszawa 1968, Wydawnictwo Arkady, s. 161.

CYPRIAN CZERNICKI

The Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Philosophy

A LOOK AT ANTONI DE PEREDA'S VANITAS

All is vanity, a breath of wind
“Vanity of vanities,” saith the Koheleth;
“Vanity of vanities, all is vanity.”!
(Ecclesiastes 1:2-11 MEV)

Antonio de Pereda was a Spanish Baroque-era painter, and like many of his compatriots of the period, his entire oeuvre was deeply influenced by Spanish Realism.¹ Reinforced by influences from Dutch painting, the Realism was present in Spanish painting even before the advent of the Baroque. Such painting had already developed its original character during the time of Romanesque art. According to Mikhail Alpatov, *Spanish Romanesque painting is not as formally perfect as Italian or French, but we are amazed by the expressive power of the depicted figures, and by their sometimes repulsive prosaic character.*² The prevailing realism and peculiar austerity of Spanish culture can be seen not only in painting, but also in sculpture and architectural art. The Great Escorial, designed as a castle, monastery, and mausoleum at the same time, perfectly captures the mood of rigid austerity combined with a great deal

¹ H. Macfall *Spanish Painting*, Lviv 1912, Warsaw Publishing House – Administracya „Świata”, pp. 231-232.

² M. Alpatov, *History of Art Renaissance and Baroque*, vol. 3, Warsaw 1968, Arkady Publishing House, p. 161.

zarazem, doskonale oddaje nastrój sztywnej surowości połączony z dużą dozą fantazji i tęsknoty za nieskończonością³. Owe z pozoru sprzeczne odczucia łączą się w takich elementach kompleksu jak choćby Grobowiec Filipa II. W tej wielkiej przestrzeni architektonicznej obok masywnych kolumn, z ciemności wyłania się postać zmarłego, modlącego się w otoczeniu dworzana. Zmarły nie jest tutaj przedmiotem adoracji, jak często miało to miejsce w sztuce grobowcowej, sam w sobie nie jest celem kompozycji, która prowadzi widza poza niego. Postacie utworzone w posągach są pogrążone w wiecznej modlitwie skierowanej poza siebie, w otoczeniu wysokich kolumn przypominają, że nawet martwy król nie pozostaje celem w samym w sobie. W otoczeniu wielkich kolumn całość wznosi się w górę przenosząc widza dalej, ku nieskończoności⁴. To przeniesienie do nieskończoności, odsyłające widza dalej, poza dzieło sztuki przywodzi na myśl rzeźbę św. Grzegorza z grobowca kardynała Cisnerosa. Postać ta siedzi wznosząc swą obrzmiałą, zmęczoną twarz ku niebu, podobnie jak w Grobowcu Filipa II, sam Św. Grzegorz nie ma stanowić dla widza obiektu zachwyty i nabożnej adoracji. Rzeźba odsyła nas dalej, wszystko co mogliśmy zobaczyć w posągu zostało już opowiedziane, znużony święty, podniósłszy wzrok od trzymanej na kolanie księgi, zaprasza widza by ten uczyniwszy to samo spróbował przez chwilę zatrzymać się nad dziełami daleko przekraczającymi możliwości jakiegokolwiek rzeźbiarza, próbując uchwycić ułamek nieskończoności. Połączenie surowości realizmu z nutą fantazji i tęsknoty znajdowało swój wyraz w silnym nurcie religijności i ascezy obecnym w hiszpańskim malarstwie baroku⁵. Pereda, malarz, którego obraz *Vanitas*⁶ namalowany na płótnie około roku 1660, będzie przedmiotem dalszej refleksji podlegał wpływom obu tych nurtów.

³ Tamże, s.164.

⁴ Tamże, s. 165.

⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, Warszawa 1969, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 126.

⁶ A. Pereda, *Vanitas*, Wikigallery z 6.07.2022, https://www.wikigallery.org/wiki/painting_223762/Antonio-de-Pereda/Vanitas (dostęp z 20.06.2022).

of fantasy and longing for the Infinite.³ These seemingly contradictory sentiments merge in such elements of the complex as the Tomb of Philip II. In this grand architectural space, alongside massive columns, the figure of the deceased emerges from the darkness, praying surrounded by courtiers. The deceased is not the object of adoration here, as was often the case in tomb art; he is not himself the target of the composition, which leads the viewer beyond him. The figures opened in the statues are immersed in eternal prayer directed beyond themselves, surrounded by high columns, a reminder that even the dead king does not remain an end in himself. Surrounded by great columns, the whole rises upwards transporting the viewer further, towards infinity.⁴ This transference to infinity, which sends the viewer further away, beyond the work of art, brings to mind the sculpture of St Gregory from the tomb of Cardinal Cisneros. The figure sits raising his puffy, weary face to the heavens; as in the Tomb of Philip II, St Gregory himself is not meant to be an object of awe and pious adoration for the viewer. The sculpture takes us further; everything we can see in the statue has already been told; the weary saint, having lifted his gaze from the book he is holding on his lap, invites the viewer, once he has done the same, to take a moment to contemplate works far beyond the capabilities of any sculptor, trying to grasp a fraction of the infinite. The combination of the austerity of Realism with a touch of fantasy and longing found expression in the strong current of religiosity and asceticism present in Spanish Baroque painting.⁵ Pereda, the painter whose *Vanitas*,⁶ painted on canvas around 1660, is the subject of further reflection, was influenced by both currents. From an early age, thanks to the tutelage of Don Crescenzi, the court architect, the artist had the opportunity

³ Ibid., p.164.

⁴ Ibid., p. 165.

⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, Warszawa 1969, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, p. 126.

⁶ A. Pereda, *Vanitas*, Wikigallery z 6.07.2022, https://www.wikigallery.org/wiki/painting_223762/Antonio-de-Pereda/Vanitas (dostęp z 20.06.2022).

Dzięki opiece Don Crescenziego, nadwornego architekta, już we wczesnej młodości artysta miał możliwość oglądania dzieł dawnych mistrzów zebranych w królewskich galeriach⁷. Nabraną w latach nauki wprawę wykorzystywał w swoich późniejszych martwych naturach, między innymi w *El Sueño Del Caballero*⁸, przywodzącym na myśl alegoryczny obraz Juan de Valdés Leala *W mgnieniu oka* namalowany w kaplicy szpitala Miłosierdzia⁹. Oba obrazy korzystają z motywu vanitas ukazując przemijalność świata doczesnego. Obraz Leala, brutalniejszy w przekazie roztacza wizję śmierci w postaci kościotrupa gaszącego kościaną dłonią ogień świecy, nad którym unosi się łaciński napis "In ictu oculi". Obraz drugiego artysty, oddaje przemijalność w sposób subtelniejszy ukazując rycerza śniącego o dawnej, przemijającej potędze swego imperium, któremu anioł przynosi płótno z napisem obwieszczającym prawdę o czasie, który jak strzała "wiecznie kłuje, szybko leci i zabija". Kolejny wanitacyjny obraz Peredy: *Vanitas*, przywodzi na myśl tenebrystyczne obrazy Ribery¹⁰, upiorne wizje tego ostatniego pozbawione są jednak szczegółów i precyzji w odwzorowaniu rzeczywistości¹¹, których nie brak Peredzie. W dalszej części artykułu została zawarta szczegółowa rekonstrukcja treści tegoż obrazu.

„Vanitas” Peredy ukazuje trzy ludzkie czaszki i mały mechaniczny zegarek. Ludzka czaszka, była w przeszłości i pozostała do dzisiaj symbolem mocno eksploatowanym. Miejsce śmierci Chrystusa, nazywane Miejscem Czaszki, według niektórych tradycji miało być miejscem spoczynku Adama, pierwszego człowieka, założyciela ludzkości. Stąd wiele wizerunków Chrystusa Ukrzyżowanego zawierało czaszkę, która u stóp krzyża miała być skroplona zbawczą

⁷ H. Macfall, dz. cyt., s. 232.

⁸ A. Pereda, *El Sueño Del Caballero*, Wikiart z 14.04.2022, <https://www.wikiart.org/en/antonio-de-pereda/el-sueno-del-caballero> (dostęp z 20.06.2022).

⁹ J. Białostocki, dz. cyt., s. 126–127.

¹⁰ J. Ribera, *The drinker*, Wikiart z 29.05.2012, <https://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera/the-drinker-1637> (dostęp z 20.06.2022).

¹¹ M. Levey, *Od Giotta do Cezanne'a zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, Warszawa 1972, Arkady, s.156.

to view the works of the old masters collected in the royal galleries.⁷ He applied the skill he had acquired during his years of study to his later still lifes, including *El Sueño Del Caballero*⁸, reminiscent of Juan de Valdés Leal's allegorical painting *In the Blink of an Eye* painted in the chapel of the Hospital of Mercy.⁹ Both paintings draw on the motif of vanitas to show the transience of the mortal world. Leal's painting, more brutal in its message, offers a vision of death in the form of a skeleton extinguishing a candle fire with a bony hand, above which floats the Latin inscription 'In ictu oculi'. The other artist's painting, captures transience in a more subtle way by showing a knight dreaming of his empire's former transient power, to whom an angel brings a canvas with an inscription proclaiming the truth about time, which like an arrow 'forever stings, flies fast and kills'. Another vanitas painting by Pereda, i.e. *Vanitas*, evokes the tenebrist paintings of Ribera;¹⁰ the latter's ghostly visions, however, lack detail and precision in their representation of reality,¹¹ which Pereda does not lack. The following section contains a detailed reconstruction of the content of this painting.

'Vanitas' by Pereda shows three human skulls and a small mechanical pocket watch. The human skull has always been a symbol that is exploited a lot. The place of Jesus's death, called the Place of the Skull, according to some traditions, was supposed to be the burial place of Adam, the first man, the founder of mankind. Hence, many images of Christ Crucified included a skull, which at the foot of the cross was supposed to be sprinkled with the saving Blood of Christ. The skull became an attribute of many saints, including Saint Jerome or Saint Maria Magdalena. Nowadays,

⁷ H. Macfall, op. cit., p. 232.

⁸ A. Pereda, *El Sueño Del Caballero*, Wikiart dated 14.04.2022, <https://www.wikiart.org/en/antonio-de-pereda/el-sueno-del-caballero> (accessed on 20.06.2022).

⁹ J. Białostocki, op. cit., pp. 126-127.

¹⁰ J. Ribera, *The drinker*, Wikiart z 29.05.2012, <https://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera/the-drinker-1637> (accessed on 20.06.2022).

¹¹ M. Levey, *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting: From Giotto to Cezanne (World of Art)*, Warsaw 1972, Arkady, p.156.

Krwią Chrystusa. Czaszka stała się atrybutem wielu świętych m.in. świętego Hieronima, świętej Magdy Magdaleny. Obecnie jej widok spowszedniał do tego stopnia, że na przedstawienia czaszek można się natknąć nawet w bajkach kreskówkowych przeznaczonych dla dzieci. Te popularne, rozweselone przez kulturę czaszki mają jednak niewiele wspólnego z czaszkami Peredy.

Pierwsze wrażenie, po tym jak dzieło hiszpańskiego malarza wtargnie w ściśle pole widzenia jest co najmniej odrzucające. Centralna część obrazu, wymalowana jest z chirurgiczną precyzją, jakby wycięta skalpelem. Z początku nieokreślony kształt pozwala odkrywać się w swoich anatomicznych zawłościach, ofiarując widzowi słodką, padlinową odrazę wraz z rozwikłaniem zagadki. Centralna czaszka daje widzowi zaglądać w swoje wnętrze, ale nie czyni tego jak wesołe już dzisiaj czaszki z pirackich bander. Nie odpowiada widzowi na spojrzenie pustką swoich oczodołów. Wyzwolona z mięsa widnieje od dołu, od strony kręgów kręgosłupa, przez dziurę, jak po wtargnięciu niewielkiej kuli armatniej. Ta konsekwencja oddzielenia kręgosłupa, tak przecież oczywista w innych czaszkach, uwidacznia lekki zarys wnętrza. Wyrwa w dawnej głowie nie koi widza głuchą pustką otchłani, lekka zmiana koloru sugeruje obecność kości wewnątrz czaszki, która odbija odrobinę światła przez co pustka, zmienia swój charakter podkreślając wielki brak.

Na innych obrazach czaszki ludzkie przedstawiają się często jak skończona, pełna konstrukcja. Jak rzeźba wykuta z marmuru, patrząc na czaszkę z *Vanitas* autorstwa Philippe de Champaigne¹² można pomyśleć, że ta czaszka ma wszystko to co czaszka mieć powinna. Pomimo braku zdecydowanej większości zębów przedstawia się widzowi jako skończona konstrukcja. Poszczególne kości są tam, gdzie należy, obiekt stoi prosto w statecznej kompozycji jak marmurowa kolumna, całość przywodzi na myśl harmonijne martwe natury Zurbarana¹³. Czaszka ustawiona jest pewnie, lekki trupi uśmiech przy

¹² P. Champaigne, *Still-Life with a Skull*, Wikiart z 9.11.2021, <https://www.wikiart.org/en/philippe-de-champaigne/still-life-with-a-skull> (dostęp 20.06.2022).

¹³ M. Ałpatow, dz. cyt., s. 172 – 173.

the sight of the skull has become so commonplace that one can even come across images of skulls in cartoons aimed at children. However, these popular skulls, cheered up by culture, have little in common with Pereda's skulls.

The first impression, once the work of the Spanish painter intrudes into the close field of vision, is repellent to say the least. The central part of the painting is painted with surgical precision, as if cut out with a scalpel. At first indeterminate, the shape allows itself to be revealed in its anatomical intricacies, offering the viewer a sweet, carrion-like revulsion as the mystery unravels. The skull in the middle gives the viewer a peek into its innards but does not do so like the already cheerful skulls of pirate flags today. It does not respond to the viewer's gaze with the emptiness of its eye sockets. Liberated from its flesh, it appears from below, on the vertebral side of the spine, through a hole, as after the intrusion of a small cannonball. This consequence of the separation of the vertebral column, so obvious after all in other skulls, makes the slight outline of the interior visible. The breach in what once was a head does not soothe the viewer with the deafening emptiness of the abyss, the slight change in colour suggests the presence of bone inside the skull which reflects a bit of light through which the void and changes its character emphasising the great lack.

In other paintings, human skulls are often depicted as a finished, complete structure. Like a sculpture carved from marble, looking at the skull from *Vanitas* by Philippe de Champaigne,¹² one might think that this skull has everything a skull should have. Despite the absence of most teeth, it is presented to the viewer as a finished structure. The individual bones are where they belong, the object stands straight in a steadfast composition like a marble column, the whole is reminiscent of Zurbaran's harmonious still life.¹³

¹² P. Champaigne, *Still-Life with a Skull*, Wikiart dated 9.11.2021, <https://www.wikiart.org/en/philippe-de-champaigne/still-life-with-a-skull> (accessed on 20.06.2022).

¹³ M. Alpatov, op. cit., pp. 172-173.

odrobinie dobrej woli widza może zdać się sympatyczny, jak wesoła kostucha porywająca do tańca, która głosząc grozę śmierci, szepcze równocześnie obietnicę równości. Czaszki Peredy są prawdziwie martwe. Prezentują się niewystawnie, zieją brakiem. Brakiem wyrwanych żuchw, skóry, która pokryłaby spojenia kości, ścięgien wypełniających puste wyłobienia, brakiem mięśni, oczu. Nie ma tańca dla czaszek hiszpańskiego artysty, które poległy w wojnie z czasem. Oczodoły tych dwóch, które leżąc odsłaniają swój dół, wydają się z perspektywy z jakiej zostały namalowane przejęte grozą odejścia. Porażone przyływem czasu, jakby tysiąc lat naraz natarło na nie. Właśnie te upadłe czaszki zwrócone są w stronę zegara i wydają się znacznie bardziej przygniecione działaniem jego władcy.

Jest pora na wszystko
i czas na każdą sprawę pod niebem.
Jest czas rodzenia i czas umierania,
czas sadzenia i wyrywania roślin;
czas zabijania i czas gojenia ran,
czas burzenia i czas budowania.
(Koh 3, 1-3)

Zegarek, mały mechaniczny przedmiot, ale też kat odmierzający upływ czasu. Odnosi widza nie do subtelnej lekkości przesypującego się piasku klepsydry z obrazu Champaigna. Jego mechaniczna natura rezonuje z chirurgiczną precyzją odwzorowania czaszek. Człowiek stawiający klepsydrę pozwala by upływu czasu strzegły dla niego niewidoczne prawa wszechrzeczy. Brak tu wielkiej szczególności i precyzji, nie sposób w jednostajnym szumie odnaleźć dźwięku pojedynczych sekund. Piasek przesypuje się i dopiero jego całkowite wyczerpanie w górnej części klepsydry wyznacza jakąkolwiek jednostkę czasową. Końca nie obwieszcza żaden głośny dźwięk, żadne uderzenie, jedynie ustanie delikatnego szumu. Zegar wyraźniej manifestuje swoją obecność. To zimny mechanizm, trące o siebie metalowe zębatki wydają ciągły monotony dźwięk, który w zestawieniu z szumem klepsydry przypomina bicie dzwonu. Nie

The skull is positioned confidently, a slight corpse-like smile can seem amiable with the viewer's goodwill, like a cheerful mortician rousing to dance, who, while proclaiming the horror of death, simultaneously whispers the promise of equality. Pereda's skulls are truly lifeless. They look unappealing, oozing a lack. The lack of mandibles torn out, of skin to cover the joints of the bones, of tendons filling the empty gouges, the lack of muscles, of eyes. There is no dance for the Spanish artist's skulls, which have fallen in the war against time. The eye sockets of these two, which, lying down, reveal their pit, seem, from the perspective from which they were painted, seized by the horror of their passing. Overtaken by the tide of time, as if a thousand years had invaded them at once. It is those fallen skulls that face the watch and seem much more crushed by the action of its ruler.

There is a time for everything,
and a season for every activity under the heavens:
a time to be born and a time to die,
a time to plant and a time to uproot,
a time to kill and a time to heal,
a time to tear down and a time to build.
(Ecclesiastes 3:1-3)

A pocket watch, a small mechanical object, but also an executioner that measures the passing of time. It relates the viewer not to the subtle lightness of the shifting sand of the hourglass in Champaigne's painting. Its mechanical nature resonates with the surgical precision of the rendering of the skulls. The man erecting the hourglass allows the passage of time to be guarded for him by the invisible laws of all things. There is a lack of detail and precision here; it is impossible to find the sound of individual seconds in the steady hum. The sand spills over and only when it is completely exhausted at the top of the hourglass does it mark any unit of time. The end is not announced by any loud sound, no banging, only the cessation of a gentle hum. The watch manifests its presence more clearly. It is a cold mechanism, the metal gears rubbing against each other,

zawiera już tylko jednej jednostki czasu, mierzy sekundy, minuty i godziny, osadza człowieka, w konkretnym, przypisanym mu czasie, w porównaniu z cichymi sugestiami klepsydry wskazującymi na upływ chwil, zegar krzyczy.

W kompozycji całego obrazu zegar znajduje się po stronie upadłych czaszek. Tak jakby zwracając się ku jego mechanizmom miały boleśniej odczuć grozę odejścia w przeciwieństwie do trzeciej pozostałości głowy. Tamta, zwrócona tyłem do niego, stoi prosto. Czas pokonał ją, ale nie obalił jej. W swojej wojnie z czasem czaszka odwrócona wydaje się przyjmować przewrotną taktykę. Odwracając się od swego przeciwnika wycofuje się z walki, która jest nie do zwyciężenia. Podobnie jak Święty Grzegorz w rzeźbie przywoływanej we wstępie odwraca swój wzrok od księgi i zwraca się w stronę nieskończoności. W tej pozycji upływ czasu nie jest dla czaszki tak druzgocący, ponieważ przemijanie nie jest jej wyłączną troską. Oczodoły zwrócone w dal nie zatrzymały swej uwagi tylko na przemijaniu, patrzą poza obraz.

Obok zegarka leży złamany klucz służący do jego nakręcania. Bez niego mechanizmu nie da się nakręcić a sam zegarek traci swoją główną funkcję. Sam zastyga podobnie jak dawno już wyschłe, pozbawione wszystkiego prócz kości, głowy. Liczby na tarczy zegara są miejscami zamazane, ale wskazówki zdają się wskazywać godzinę ósmą piętnaście. Czy godzina ta wskazuje na coś konkretnego? W rozdziale ósmym wersecie piętnastym Księgi Koheleta czytamy:

Ze swej strony sławie radość. Gdyż w rzeczywistości nie ma dla człowieka lepszej rzeczy pod słońcem niż jeść, pić i cieszyć się. Oto co powinno mu towarzyszyć w jego trudzie przez wszystkie dni jego życia, jakich mu Bóg użyczył pod słońcem.

Czy o to właśnie chodziło autorowi obrazu? Czy trzecia czaszka przedstawia choćby częściowy tryumf nad marnością, bo choć nie jest w stanie odwrócić kierunku, w którym zmierza wszystko co w świecie istnieje, zachowuje choć tyle, że nie pogrąża się w absolutnym

producing a continuous monotonous sound that, when juxtaposed with the noise of the hourglass, resembles the tolling of a bell. No longer containing just a single unit of time, it measures seconds, minutes, and hours, it embeds the human being, in a specific, assigned time, compared to the silent suggestions of the hourglass indicating the passage of moments, the watch screams.

In the composition of the whole painting, the watch is on the side of the fallen skulls. It is as if, turning towards its mechanisms, they were to feel more painfully the horror of their passing in contrast to the third head remnant. That one, facing away from it, stands upright. Time has defeated it, but not overthrown it. In its war against time, the inverted skull seems to adopt a perverse tactic. By turning its back on its opponent, it withdraws from a battle that is unwinnable. Like Saint Gregory in the sculpture cited in the introduction, he turns his gaze away from the book and towards infinity. In that position, the passage of time is not so devastating to the skull since transience is not its sole concern. The eye sockets turned towards the distance have not just retained their attention on the passing of time, they look beyond the image.

There is a broken key that was used for winding the pocket watch right next to it. Without it, the mechanism cannot be wound and the watch itself loses its main function. It freezes on its own, like a head long since dried out and stripped of everything but its bones. The numbers on the dial are blurred in places, but the hands seem to indicate eight fifteen o'clock. Does the hour indicate something specific? In chapter eight verse fifteen of the Book of Kohelet (Ecclesiastes 8:15) we read:

So I commend the enjoyment of life, because there is nothing better for a person under the sun than to eat and drink and be glad. Then joy will accompany them in their toil all the days of the life God has given them under the sun.

upadku przyglądając się marność? W świecie ulotnym nie ma nic pewnego, a upadek i zepsucie dotknąwszy tarczy zegara zamazały ósemkę i dziewiątkę, zlewając ich miejsce w jedno. Duża wskazówka zatrzymała się w przestrzeni pomiędzy siódmką a dziesiątką nie rozstrzygając jasno, na której godzinie ustała. Rozdział dziewiąty werset piętnasty Księgi Koheleta głosi:

Ale znalazł się w tym mieście pewien ubogi i mądry człowiek, który uratował miasto dzięki swej mądrości. Nikt jednak nie pamiętał o tym biednym człowieku.

Wszystko ulega zapomnieniu, tak jak tryumf jakimkolwiek tryumfem by nie był zniknie wraz ze wszystkimi innymi przedmiotami tego świata. Czy miałoby to znaczyć, że skoro wszystko na tym świecie czeka jeden koniec jakiegokolwiek tryumfy przestają być warte odnośnienia? Jeżeli tak to, dlaczego Pereda nie obalił wszystkich czaszek?

Dzieło Antonio de Peredy nie jest ładne, ale nie taki jest jego cel. Autor oddał w nim grozę przemijania, której niszczycielski wpływ nie ogranicza się jedynie do materialnych skutków działania czasu takich jak stopniowe popadanie budynków w ruinę czy starzenie się kości. Jeżeli ułożenie czaszek na obrazie, rzeczywiście ma jakieś głębsze znaczenie może być ono sugestią dotyczącą duchowych skutków samo-zadreczania się wizją przemijalności. Obraz, w całości będąc dzwonem bijącym na przypomnienie przemijalności i ulotności świata doczesnego, w swojej głębi odkrywa inną prawdę. Autor zdaje się doradzać odbiorcy, by nie zapomniał o przemijaniu, ale nie pogrążał się w nim całkowicie. Bo chociaż wszystko przemija, ulotność świata nie stanowi dowodu jego bezwartościowości.

Is this what the author of the painting meant? Does the third skull represent at least a partial triumph over vanity, for although he is unable to reverse the direction in which everything in the world is heading, he retains at least enough not to plunge into absolute decline by looking at vanity? Nothing is certain in the ephemeral world, and the fall and decay touching the dial of the watch blurred the eight and nine, merging them into one. The big hand stopped in the space between the seven and the ten without clearly deciding on which hour it stopped. Chapter nine verse fifteen of the Book of Kohelet (Ecclesiastes 9:15) states:

Now there lived in that city a man poor but wise, and he saved the city by his wisdom. But nobody remembered that poor man.

Everything gets forgotten, just as a triumph whatever triumph it may be will disappear along with all the other objects of this world. Would this mean that since everything in this world awaits one end any triumphs cease to be worth bearing? If so, why didn't Pereda overthrow all the skulls?

Antonio de Pereda's work is not pretty, but that is not its purpose. Here the author has conveyed the horror of transience, whose destructive impact is not limited to the material effects of time such as the gradual decay of buildings or the ageing of bones. Should the arrangement of the skulls in the painting, indeed, have some deeper meaning, it may be a suggestion of the spiritual effects of the self-inflicted vision of impermanence. The painting, in its entirety being a bell tolling reminder of the transience and ephemerality of the temporal world, in its depths reveals another truth. The author seems to advise the viewer not to forget transience, and not to plunge into it completely. For although everything passes, the transience of the world is no proof of its worthlessness.

Abstrakt

W tej pracy autor podejmuje próbę interpretacji obrazu *Vanitas* Antoniego de Peredy. We wstępie malarstwo Peredy osadzone zostaje w szerszym kontekście sztuki hiszpańskiej z okresu baroku, w oparciu o literaturę z zakresu historii sztuki. Następnie autor przechodzi do próby interpretacji treści obrazu, w której korzysta z fragmentów Księgi Koheleta. Której motywy zgodnie z przypuszczeniem autora mogły być jedną z inspiracji dla samego Peredy.

Słowa kluczowe: malarstwo hiszpańskie, malarstwo barokowe, vanitas, malarstwo wanitatywne, Antonio de Pereda

BIBLIOGRAFIA

- Ałpatow M., *Historia Sztuki Renesans i Barok*, t. 3, Warszawa 1968, Wydawnictwo Arkady.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, Warszawa 1969, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Champaign P., *Still-Life with a Skull*, Wikiart z 9.11.2021, <https://www.wikiart.org/en/philippe-de-champaigne/still-life-with-a-skull> (dostęp 20.06.2022).
- Levey M., *Od Giotta do Cezanne'a zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, Warszawa 1972, Arkady.
- Macfall H., *Malarstwo Hiszpańskie*, Lwów 1912, Wydawnictwo Warszawa – Administracja „Świata”.
- Pereda A., *El Sueño Del Caballero*, Wikiart z 14.04.2022, <https://www.wikiart.org/en/antonio-de-pereda/el-sueno-del-caballero> (dostęp z 20.06.2022).
- Pereda A., *Vanitas*, Wikigallery z 6.07.2022, https://www.wikigallery.org/wiki/painting_223762/Antonio-de-Pereda/Vanitas (dostęp z 20.06.2022).
- Ribera J., *The drinker*, Wikiart z 29.05.2012, <https://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera/the-drinker-1637> (dostęp z 20.06.2022).

Abstract

In this work, the author attempts to interpret Antoni de Pereda's Vanitas painting. In the introduction, Pereda's painting is set in the broader context of Spanish art from the Baroque period, based on art history literature. The author then moves on to attempt to interpret the content of the painting, in which he uses fragments of the Book of Kohelet. Whose themes, according to the author's supposition, may have been one of the inspirations for Pereda himself.

Keywords: Spanish painting, baroque painting, vanitas, vanitas painting, Antonio de Pereda

BIBLIOGRAPHY

- Alpatov M., *Historia Sztuki Renesans i Barok [History of Art Renaissance and Baroque]*, vol. 3, Warsaw 1968, Arkady Publishing House.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto [Art more precious than gold]*, vol. 2, Warsaw 1969, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Champaigne P., *Still-Life with a Skull*, Wikiart dated 9.11.2021, <https://www.wikiart.org/en/philippe-de-champaigne/still-life-with-a-skull> (accessed on 20.06.2022).
- Levey M., *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting: From Giotto to Cezanne (World of Art)*, Warsaw 1972, Arkady.
- Macfall H., *Spanish Painting*, Lviv 1912, Warsaw Publishing House – Administracja "Świata".
- Pereda A., *El Sueño Del Caballero*, Wikiart dated 14.04.2022, <https://www.wikiart.org/en/antonio-de-pereda/el-sueno-del-caballero> (accessed on 20.06.2022).
- Pereda A., *Vanitas*, Wikigallery dated 6.07.2022, https://www.wikigallery.org/wiki/painting_223762/Antonio-de-Pereda/Vanitas (accessed on 20.06.2022).
- Ribera J., *The drinker*, Wikiart dated 29.05.2012, <https://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera/the-drinker-1637> (accessed on 20.06.2022).