

Czy rozumiemy jeszcze Caravaggia? Rozmowa z Grażyną Bastek

Stereotyp gwałtownika pospiesznie tworzącego ekspresyjne obrazy mocno różni się z rzeczywistością. Kompozycje Caravaggia są niezwykle przemyślane i starannie wykonane. Nie znajdziemy w nich nawet śladu warsztatowego niechlujstwa. Był to twórca niezwykle świadomy swojego warsztatu – mówi Grażyna Bastek w rozmowie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Caravaggio. Rzeczywistość światłocienia”.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Czy Caravaggio rzeczywiście był tak wielkim buntownikiem za jakiego go bierzemy?

Grażyna Bastek (Muzeum Narodowe w Warszawie): Ma Pan na myśli kwestie obyczajowe czy artystyczne?

A czy można je w tym przypadku rozdzielić?

Nawet trzeba. Większość popularnych opowieści o życiu Caravaggia łączy sposób jego malowania z charakterem, podążając za dziewiętnastowiecznymi konwencjami biografii artystycznych, swoistymi *vie romance*, które łączyły trudny lub awanturniczy

charakter z niekonwencjonalną twórczością. Ale i wcześniejsi biografowie artysty, Giulio Mancini czy Giovanni Pietro Bellori, posługiwali się podobnymi tropami, aby wytłumaczyć fenomen malarstwa Caravaggia. Jest to jednak historiograficzny schemat i uproszczenie.

Jaki był ten historyczny Caravaggio?

Z pewnością był człowiekiem o niełatwym życiu. Wcześnie stracił ojca i dziadka oraz innych bliskich męskich krewnych podczas epidemii dżumy. Wychowywała go matka, chociaż też bardzo krótko. W wieku dwunastu lat trafił do warsztatu malarskiego Simone Peterzano w Mediolanie, gdzie uczył się zawodu.

Caravaggio miał niewątpliwie trudny charakter. Zachowało się sporo opowieści o tym, jak obrażał ludzi i jak wulgarnym językiem się posługiwał. Wszczywał awantury, wręcz bójki z byle powodu. Pobił pewnego karczmarza, ponieważ ten podał mu karczochy usmażone na maśle, a nie na oliwie. Gdy zdenerwowała go kobieta, od której wynajmował mieszkanie w Rzymie, to wymazał jej ekskrementami drzwi, co nazywano wtedy *deturpatio*. A ówczesnym „policjantom”, reagującym na ekscesy malarza, miał powiedzieć, żeby „wsadzili sobie szpadę w dupę”.

Awanturniczy charakter.

I to nawet jak na ówczesne standardy. W Rzymie oskarżono go o morderstwo, ale zdaje się, że i Mediolan opuścił uciekając przed podobnymi zarzutami, na co wskazują tamtejsze archiwa. Z kolei na Malcie strzelił do jednego z rycerzy. Malarz utrzymywał kontakty z prostytutkami, a niektórzy twierdzą, że sam trudnił się stręczycielstwem. Swoją drogą zabójstwo, którego dokonał w czasie pojedynku, prawdopodobnie było powodowane zazdrością o prostytutkę i modelkę Caravaggia Fillidę Melandroni...

A jeśli chodzi o malarstwo?

Nie określiłabym sztuki Caravaggia jako buntowniczej. Rozwinął formułę silnego światłocienia i ostrych kontrastów pomiędzy jasnymi a ciemnymi partiami obrazu, ale wywiódł to z tradycji malarstwa lombardzkiego i weneckiego. Jednocześnie w sposób bardzo poprawny, wręcz chciałoby się powiedzieć podręcznikowy obrazował doktryny Soboru Trydenckiego, sformułowane m.in. przez Karola Boromeusza.

Czyli?

Obrazy Caravaggia przez swój specyficzny „realizm” przekazywały niejednokrotnie złożone treści teologiczne w czytelny sposób, a zarazem mocno działały na wyobraźnię wiernych. Naturalnych rozmiarów postaci o pospolitych rysach pomagały ustanowić bardziej „osobistą” relację ze sferą sacrum.

Jednak jego obrazy stanowią w tamtym czasie pewne novum, nawet jeśli podążają za wytycznymi ojców soborowych.

Jak już wspomniałam, nie oznacza to radykalnego zerwania z przeszłością. Malarz dobrze znał tradycję lombardzkiego realizmu oraz weneckie poszukiwania kolorystyczne i światłocieniowe. Część badaczy przypuszcza, że zanim trafił do Rzymu, odbył podróż do Wenecji. Mógł tam zetknąć się z płótnami Tycjana i Tintoretta. Caravaggio przedstawił świętego Mateusza piszącego Ewangelię na obrazie z San Luigi dei Francesi w bardzo podobny sposób, co Jacopo Tintoretto w wyobrażeniach ewangelistów św. Jana i św. Marka w kościele Santa Maria del Giglio. Odnajdziemy tam te same proste, a nawet ociężałe postaci świętych o nieidealizowanych rysach twarzy, ostre światłocieniowe kontrasty oraz ciemne, nieokreślone tła. Podobne zabiegi stosował też Tycjan, co dobrze ilustruje *Męczeństwo św. Wawrzyńca* w weneckim kościele Jezuitów. U Caravaggia znajdziemy też ślady znajomości dzieł Savolda i Giorgione'a...

Ale nie stał się eklektycznym epigonem Wenecjan.

Bynajmniej, wykorzystał doświadczenia tamtej sztuki, aby stworzyć nową jakość. Poszedł krok dalej.

Powiedziała Pani, że „realizm” Caravaggia był specyficzny. Idę jednak o zakład, że to właśnie słowo „realizm” będzie intuicyjnym skojarzeniem z tym malarstwem.

Wszystko oczywiście zależy od tego jak zdefiniujemy „realizm”. Miałam na myśli wciąż pokutujące przekonanie, że Caravaggio malował jedynie z natury. Ostatnie monografie artysty oraz poświęcone mu wystawy pozwoliły zrewidować ten pogląd. Rzeczywiście, pracował z modelami, znamy ich nawet z imienia i nazwiska, jak Francesca Buoneri, zwanego Cecco del Caravaggio, najpewniej pozującego do *Amor vincit omnia* czy Mario Minnitiiego, znanego z *Chłopca z koszem owoców*. To jednak obrazy z pojedynczym bohaterem – przy tworzeniu wielofiguralnych kompozycji Caravaggio z całą pewnością nie ustawiał za każdym razem wszystkich postaci razem we właściwych pozach.

Dlaczego?

Z różnych względów, chociażby finansowych. Każdy model kosztował, a że danego dnia opracować można było jedynie część obrazu, często nawet nie całą postać, nie było powodu, aby angażować kilka osób jednocześnie. Poza tym pomieszczenie kilku osób wymagałoby odpowiednio dużej pracowni, do tego dochodzi wyżywienie i opłaty... Caravaggio, w czym nie był wyjątkiem, częstokroć w scenach wielofiguralnych malował jedną postać, zmieniając tylko jej ubiór i pozę. Dobrze to widać w *Koncertcie* z nowojorskiego Metropolitan Museum of Art czy *Pokłonie pasterzy* z Messyny. Ale jest coś jeszcze. Za pomocą odpowiedniego oprogramowania przeanalizowano oświetlenie postaci i przedmiotów na płótnach Caravaggia, co pokazało, że każdy element kompozycji był malowany w nieco innym świetle (myślę o kącie padania, natężeniu i temperaturze barwowej), a kompozycja była scalana wtórnie, między innymi przez domalowywane na końcu tło. Właściwie moglibyśmy powiedzieć, że są to „kolaże” [śmiech]. Albo inaczej, były to montaże, które budowały realistyczny charakter scen.

Taka praca musiała wymagać nie tylko dużej świadomości plastycznej oraz biegłości ręki, ale też starannego planowania.

Dlatego też stereotyp gwałtownika pospiesznie tworzącego ekspresyjne obrazy, od którego zaczęliśmy naszą rozmowę, tak mocno rozmija się z rzeczywistością. Kompozycje Caravaggia są niezwykle przemyślane i starannie wykonane. Nie znajdziemy w nich nawet śladu warsztatowego niechlujstwa. Tak, jak Pan zauważył, był to twórca niezwykle świadomy swojego warsztatu. I jeśli spotkamy niezamalowane fragmenty, spod których prześwituje grunt, to jest to zawsze element przemyślanej strategii budowania głębi w obrazie oraz pracy z kolorem. Chociaż ułatwiał sobie robotę przez pewne uproszczenia.

Na przykład?

Caravaggio nie rozrysowywał kompozycji na płótnach tak dokładnie, jak czyniono to wcześniej czy później. Zapewne nie miał na to czasu...

I cierpliwości.

A może jednego i drugiego? [Śmiech]. Podejrzewam, że miał natomiast niezwykłą wyobraźnię, która pozwalała mu przewidzieć efekt plastyczny dzieła jeszcze zanim przystąpił do jego malowania. Nie wiemy nic o tym, by tworzył szkice do swych kompozycji na papierze. Nie zachowały się żadne rysunki Caravaggia i prawdopodobnie ich w ogóle nie wykonywał. W przeciwieństwie do obowiązujących zasad nie

tworzył ani studiów postaci, ani wielofigurowych kompozycji. Nie sposób jednak namalować wielopostaciowej sceny „z ręki”, ale Caravaggio w przeciwieństwie do innych mistrzów nie prznosił wcześniej przygotowanych kompozycji na płótno za pomocą siatki czy kartonów. Nie podrysowywał szczegółowo figur. Malował na ciemnych gruntach i w pierwszej fazie budowania kompozycji stosował tzw. *incisioni*, czyli rysował lub raczej rył ostrym przedmiotem zarys figur w gruncie. Niemniej robił to w bardzo oszczędny sposób. W przypadku *Dawida z głową Goliata* naszkicował jedynie wyciągniętą ręką młodzieńca i jego głowę. Zaznaczał w ten sposób najważniejsze kierunki prawdopodobnie po to, aby zmęczony pozowaniem model mógł po przerwie wrócić do poprzedniej pozycji. W kolejnym kroku wzmacniał i rozbudowywał podrysowanie ciemną farbą, a następnie szybko kładł podmalówkę – za pomocą bieli ołowiowej tworzył swego rodzaju *abozzo*, czyli wstępny rozkład światła. Czasem zostawiał między postacią a tłem wąski pasek gruntu, rozświetlający dany fragment, dzięki czemu budował wrażenie głębi między poszczególnymi elementami kompozycji. Włosi nazywają tę technikę *a risparmio*, i trzeba dodać, że stosował ją nie tylko Caravaggio.

Potrzeba matką wynalazku.

Sęk w tym, że nie był to jego pomysł. [Śmiech] Mistrzem wykorzystania ciemnych gruntów był wspomniany już Tintoretto, czy Bassanowie. Zakładanie dużych płaszczyzn jednolitym ciemnym kolorem znacznie skracało pracę, co miało znaczenie dla twórców wielkich płócien, nawet jeśli dysponowali, tak, jak Tintoretto, wielkim warsztatem do pomocy. Można było w ten sposób stworzyć bazę kolorystyczną dla modelowania „w górę” i „w dół”, czyli tworzenia światła i cieni. Ciemnobrązowy podkład, który jest widoczny w obrazach

szesnastowiecznych Wenecjan i Caravaggia sam w sobie był już półtonem, wzmocnianym później laserunkami, czyli cienkimi, przezroczystymi warstwami farby. A wracając do psychologii twórczości, to być może niechęć Caravaggia do szczegółowego planowania kompozycji można by zrzucić na karb gwałtownego usposobienia i niecierpliwości.

A w efekcie uzyskiwał płótna o fotograficznej jakości, co nasunęło Davidowi Hockney'owi, innemu bardzo świadomemu swojego warsztatu malarzowi, myśl o tym, że Caravaggio używał do pracy przyrządów optycznych...

Hockney zbyt ochoczo przypisywał dawnym artystom używanie narzędzi typu *camera lucida* czy *camera obscura*. [Śmiech]. Caravaggio najprawdopodobniej nie korzystał z żadnych tego typu pomocy.

Skąd to wiemy?

W 2017 roku w Mediolanie miała miejsce wielka wystawa *Dentro Caravaggio*, poświęcona analizie procesu malarskiego Caravaggia, która w przekonujący sposób odrzucała podobne hipotezy, jak ta Hockney'a. Znaleźć można przynajmniej trzy argumenty. Po pierwsze, nie mamy żadnych wzmianek o użyciu narzędzi optycznych przez Caravaggia. Po drugie, wskazuje na to sposób budowania kompozycji. Ruch słońca zmienia rozłożenie światła i cieni, zatem malarz musiałby podrysować, a następnie szybko malować wszystkie elementy obrazu jednocześnie. Przede wszystkim jednak, dzięki badaniom w podczerwieni ujawniającym podrysowania i analizie *incisioni* wiemy, że

Caravaggio nie ustawiał wielofiguralnych scen w całości. Jak wspomniałam wcześniej tworzył swoiste „kolaże” z poszczególnych postaci i przedmiotów. Wreszcie, wskazuje na to sam proces malowania. Widać to dobrze na przykładzie *Bachusa* z florenckich Uffizi. Caravaggio najpierw namalował postać, a następnie dodał stół i rekwizyty. Gdyby używał jakiegoś protoplasty aparatu fotograficznego, który pozwoliłby mu zobaczyć od razu całą scenę, nie przykrywał by stołem wcześniej namalowanych nóg postaci.

Wiele już powiedzieliśmy o samym Caravaggiu i jego malarstwie, ale muszę zapytać o jego wpływ na epokę, w której żył. Dziś malarstwo tenebrystyczne stanowi synonim dla Baroku...

Ale Barok nie jedno ma imię. [Śmiech]. Istotnie, kiedy się przyglądamy uważnie malarstwu od przełomu XVI i XVII po początek XVIII wieku, czyli okresu określanego zwyczajowo mianem Baroku, możemy zobaczyć wielość formuł artystycznych, od caravaggionizmu po klasycyzm spod znaku rodziny Carraccich i Nicolasa Poussina. Różni je wiele, od sposobu komponowania płótna, przez rozwiązania kolorystyczne, po „redakcję” podobnych nawet tematów. Dlatego też lepiej używać jest określeń chronologicznych, takich jak sztuka XVII wieku.

Pułapki wielkich syntez historycznych?

Raczej uproszczenia. Przy wszystkich różnicach, artyści wieku XVII reprezentujący różne nurty zapożyczali od siebie tematy i rozwiązania formalne. Nurt sztuki jest wartki i meandrujący. Kategorie stylowe,

które wytworzyła rodząca się w XIX wieku historia sztuki, ułatwiają strukturyzację wiedzy, lecz nie należy się do nich zbyt przywiązywać. Powiem z własnego doświadczenia, że poznanie, a właściwie rozumienie sztuki przychodzi z większą łatwością, jeśli się zdejmie te „klasyfikacyjne okulary”. Nagle okazuje się, że zjawiska w sztuce gwałtownie uciekają z szufladek, w które próbuje się je wcisnąć.

A może właściwiej byłoby mówić o epoce kontrreformacji?

Oczywiście, można opisać Caravaggia w takich kategoriach, ale byłaby to tylko część opowieści. To nie było malarstwo podejmujące jedynie treści religijne, znaleźć można tam dużo obrazów świeckich, niejednokrotnie bardzo frywolnych. Poza tym, mogło też chodzić o względy koniunkturalne.

Co ma Pani na myśli?

Caravaggio wybrał się do papieskiego Rzymu najprawdopodobniej dlatego, że było to jedno z najważniejszych, o ile nie najważniejsze miejsce na artystycznej mapie ówczesnej Europy. Skalę może pokazywać fakt, że na sto tysięcy mieszkańców, aż dwa tysiące stanowili twórcy. Nawet dziś są to proporcje imponujące.

Chyba nawet w Londynie czy Nowym Jorku artyści nie stanowią takiego odsetka ludności tych miast.

Ale w przeciwieństwie do naszych czasów, wtedy liczba potencjalnych mecenasów była ograniczona, a w Rzymie byli to głównie duchowni lub osobistości związane z dworem papieskim. Wszyscy protektorzy Caravaggia – Scipione Borghese, Francesco Maria del Monte, Orazio Maffei – byli wysoko postawionymi dostojnikami kościelnymi. Jedynie Vincenzo Giustiniani był świeckim, ale i on miał kościelne koneksje (jego brat, z którym współtworzył kolekcję, był kardynałem). Jeśli zatem ktoś chciał żyć z pracy pędzla i uzyskać sławę, to musiał wykonywać obrazy na ołtarze Rzymu. To była droga do uznania i pieniędzy, a przynajmniej do kolejnych zamówień. Jednak, aby „utrzymać się” na ołtarzach trzeba było malować w odpowiedni sposób, a Caravaggio...

Zbuntował się przeciw regułom? [Śmiech].

Monumentalne zamówienia takie, jak np. pierwsza wersja Świętego Mateusza do San Luigi dei Francesi, *Madonna dei palafrenieri* do Santa Anna dei Palafrenieri, czy *Zaśnięcie Marii* do Santa Maria della Scala, tak szybko jak pojawiały się w kościołach, tak szybko z nich znikwały i zasilaly prywatne kolekcje (kolejno: Vincenza Giustinianiego, Scipiona Borghese i Vincenza Gonzagi, księcia Mantui). Wyobraźmy sobie podobną sytuację dzisiaj. Otóż, mamy odważne płótno wybitnego twórcy przeznaczone do wystroju wnętrza religijnego. Ale zamawiającym i odbiorcą są niewydurowani estetycznie duchowni, co jest zjawiskiem częstszym obecnie niż za czasów Caravaggia, i słyszą, że „do tego obrazu pozowała prostytutka”. Kto to widział, Maria-prostyutka? A nie daj Boże ta kobieta pozowała wcześniej do postaci Juduty... Obraz szybko przestaje się podobać, trafia jednak do wielkiej kolekcji, dajmy na to Grażyny Kulczyk, która potrafi docenić kunszt

malarski dzieła i jego wartość. I prawdopodobnie tak było z Caravaggiem, którego sztuka wcale nie przypadła do gustu tym, do których teoretycznie miała być skierowana, czyli prostym ludziom.

Nieco inaczej tę sprawę widział autor książki, którą mam przed sobą, Andrew Graham-Dixon, piszący, że Caravaggio umarł tak, jak żył, wśród biednych i niewykształconych, dla których tworzył...

Nie nazwałabym kardynała Francesca Maria del Monte, Scipione Borghese czy Vincenza Giustinianiego ludźmi prostymi. [Śmiech] Fenomen Caravaggia polegał na tym, że obracał się i w jednym, i w drugim świecie. Świetnie to oddał Derek Jarman[i]. I chociaż jego *Caravaggio* to w dużej mierze autorska wizja życiorysu twórcy, to dobrze oddaje realia jego świata. Mamy homoseksualne orgie w kardynalskich pałacach, będące częścią życia ówczesnej elity Wiecznego Miasta. Żeby nie być gołosłowną powiem, że zachowała się spisana przez kardynała del Monte relacja z koncertu, a następnie przyjęcia wyprawionego przez kardynała Alessandro Montalto w 1605 roku na cześć kardynała Pietro Aldobrandiniego, w której opisuje obecność nagich chłopców oraz młodzieńców przebranych za kobiety i „dostarczających niemałej rozrywki”. Z drugiej zaś strony mamy rzymski półświatek złożony z prostytutek, gangsterów, hazardzistów i zwykłych rzezimieszków. Rzym przełomu XVI i XVII wieku przyciągał nie tylko całe zastępy artystów, ale i wszelkiej maści złoczyńców. Caravaggio był mistrzem pędzla, tworzącym dla wytrawnych kolekcjonerów i zarazem mistrzem szpady; już w czasach mediolańskich dobrze nauczył się władać tą bronią. Zresztą, oba te różne światy tworzyły w życiu malarza nieoczekiwane kombinacje. Modelami do jego wyrafinowanych obrazów byli prości ludzie i

prostytutki, a wspomniany Scipione Borghese prawdopodobnie „wychodził” uniewinnienie malarzowi, aby ten mógł powrócić do Rzymu. Niestety do tego nie doszło, bo Caravaggio zmarł w drodze powrotnej.

Życie święte i nieświęte zarazem, jak w tytule sugeruje Graham-Dixon?

Po prostu życie. Wrócę na chwilę do Jarmana. Jakkolwiek z dzisiejszej perspektywy jego film może wydawać się nazbyt egzaltowany, to dobrze pokazuje, że Caravaggio był człowiekiem z krwi i kości. Nie tylko swobodnie przechodził od jasnych do ciemnych stron rzymskiego życia, ale również od wulgarności do wzniosłości. Gdy w 1606 roku malował *Wieczernę w Emaus* (wersję z Pinacoteca di Brera w Mediolanie) w rezydencji Colonnów na wzgórzach albańskich, uciekał przed sprawiedliwością, bo właśnie zabił Ranuccio Tomassoniego. Gdy notowano go za znieważenia i bójki, powstawało *Złożenie do grobu*. Życie Caravaggia było nie tyle balansowaniem między świętością a wulgarnością, ile między twórczym skupieniem a porywczym charakterem; wielkim talentem a trudnym usposobieniem, wręcz nikczemnością.

Teologia widziałaaby w tym balansowaniu ślady zmagania duchowych.

Ale czy dostrzegał je Caravaggio?

A może, w pewnym sensie, ta nieprzystawalność wzniosłości i wulgarności stanowi zapowiedź nowoczesnego spojrzenia na malarstwo?

Co Pan przez to rozumie?

Mam na myśli sztukę, która staje się coraz bardziej autoreferencyjna, gdzie sam proces malarski, jakości plastyczne i badanie granic widzenia/reprezentacji stają się ważniejsze od znaczenia. Inaczej mówiąc, może jest tak, że Caravaggia mniejsze znaczenie przywiązuje do tematu, a większe do samego procesu widzenia, „stwarzania widza”, jak chce tego Giovanni Careri[iii].

Interesująca hipoteza. Rzeczywiście, w niektórych obrazach Caravaggio próbuje grać z widzem i przekroczyć barierę obrazu, ale nie tworzy typowych *trompe l'oeil*, do których przyzwyczało nas malarstwo holenderskie XVII wieku. Nie ma tu Parrasjowej zasłony, którą widz może odsłonić i „wejść” w głąb przedstawienia. Jeśli spojrzymy na obie wersje *Świętego Mateusza i Anioła*, to łatwo dostrzeżemy, że postać Ewangelisty „wychodzi” z obrazu. W tej pierwszej macha nogą niemal przed naszym nosem, a w drugiej osuwa się ku nam stołek spod kolana świętego. W znajdującej się w londyńskiej National Gallery *Wieczery w Emaus* mamy utrwalone bardzo gwałtowne gesty uczniów, którzy nagle rozpoznają Chrystusa. Jeden próbuje wstać (proszę zwrócić uwagę na wysunięty łokieć w podartym rękawie) i przesuając się wraz krzesłem prawie jest już po stronie widza. Drugi ma szeroko rozłożone ręce, z których jedna niemal „dotyka” powierzchni obrazu. Są to triki ustawiające widza w dość nieoczekiwanej pozycji. Można odnieść

wrażenie, że przedstawiona scena rozgrywa się nie tylko w naszej obecności, ale też, że granica pomiędzy obrazem a widzem zostaje zatarta. Caravaggio gra tu z przyzwyczajeniami odbiorcy w subtelniejszy sposób niż Rembrandt, malujący rękę wprost na ramie obrazu.

W *Madonnie pielgrzymów* z rzymskiego Sant'Agostino ma się wrażenie, że widz znajduje się tuż za mężczyzną z brudnymi stopami.

Tak, ta bliskość sugeruje, że kłaniającymi się przed Madonną pielgrzymami jesteśmy również my, widzowie, a właściwie wierni. Malarzowi zarzucano sprzeniewierzenie się zasadzie decorum (stosowności) i przedstawianie tyłków świętych. Ale bez tego zabiegu sprawne balansowanie na granicy między iluzją a rzeczywistością, czyli „wciągnięcie” widza w przedstawienie i zaangażowanie go emocjonalne, nie byłoby możliwe. Czy jednak można określić to jako malarstwo o malarstwie? O tyle, o ile każdy obraz wykonany w mistrzowski sposób „zmusza” do refleksji nad problemami formy i widzenia. Najbliżej tego zagadnienia Caravaggio dotknął w *Meduzie* dla Medyceuszy, znajdującej się obecnie w Uffizi. Głowa gorgony jest namalowana na wypukłej desce, jak na tarczy, a na obrazie widzimy jej głowę, już uciętą, ale jeszcze śmiertelnie przerażoną własnym odbiciem.

Pytanie czy i dziś dajemy się porwać Caravaggiowi? W końcu świat mitologicznych i religijnych odniesień stracił na czytelności.

Rzecz jasna, poza erudytami świetnie obeznanymi z tekstami klasycznymi i dawną ikonografią, mało kto potrafi od razu „zrozumieć” dawne malarstwo. Ten świat pozostaje dla współczesnych widzów w dużej mierze niedostępny, chociażby przez zmiany w powszechnej edukacji. Spośród tłumów przemierzających sale największych muzeów świata zapewne jedynie historycy sztuki będą w stanie rozpoznać rodzinę Dariusza przed Aleksandrem. Co nam zostaje? Żywe reagowanie na emocje. Zrazu nie chwycimy sensu sceny, jednak widzimy, że kobieta pokornie prosi ważnego mężczyznę o zaopiekowanie się jej dziećmi. I to jest właśnie rodzina pokonanego Dariusza przed zwycięskim, ale szlachetnym wobec jeńców władcą. Nawet, jeśli nie znamy kontekstu historycznego, to widzimy co się między ludźmi dzieje. Poza tym wiedza z zakresu ikonografii i znajomość tematów może być czasem balastem.

Balastem?

Nieznajomość kontekstów niejednokrotnie sprzyja wnikliwości patrzenia. Łatwiej można dostrzec pracę pędzla, smakować kolor i analizować kompozycję.

W obecnych czasach znika nabożna atmosfera towarzysząca sztuce dawnej, zwłaszcza tej o tematyce religijnej czy alegorycznej. Dzisiaj inaczej obcujemy ze sztuką, bardziej bezpośrednio, bez poczucia obcości wynikającego z respektu dla rzeczy niezrozumiałych, a jednak postrzeganych jako wzniosłe. Możemy nie wiedzieć kim są postaci na obrazie Rembrandta przedstawiającym Izaaka i Rebekę, nawiasem mówiąc pewności co do ich tożsamości nie mają nawet historycy sztuki,

możemy nie znać kostiumu historycznego, czyli opowieści o biblijnych postaciach, ale dzięki gestowi rąk bohaterów zdajemy sobie sprawę, że się kochają. Sam „zarzący” się kolor okazał się zdolny pokazać czułość pomiędzy postaciami, ich skupienie i miłosne napięcie. U wielkich mistrzów również forma staje się elementem znaczącym, przekaźnikiem emocji i współgra z przekazem i tematem obrazu.

Wspomniałam o Rembrandcie nieprzypadkowo. W 2006 roku w Amsterdamie otwarto wielką wystawę *Rembrandt i Caravaggio*, na której zestawiono płótna obu mistrzów pod kątem zbieżności tematów i kompozycji. I wtedy zrozumiałam, że postrzeganie Caravaggia jako artysty-buntownika jest utkane ze stereotypów. Dostrzegłam, że ten „anarchista” w sztuce był mistrzem *disegno*. W porównaniu z Rembrandtem, śmiało operującym farbą, która staje się materializacją światła i koloru, Caravaggio wydaje się zdecydowanie bardziej „klasyczny” w sposobie komponowania obrazów i w rysunku.

Caravaggio jako włoski klasycysta?

Na pewno ktoś o mocnych klasycystycznych inklinacjach, bo one stoją za sztuką włoską. Zastanawiałam się wówczas, czy miano „brutalnego realisty” nie jest przypadkiem etykietką, którą zbyt łatwo przylepiła Caravaggiowi dawna historiografia. Moje przemyślenia pokazują nie tylko to, że im częściej się czemuś przypatrujemy, tym więcej dostrzegamy, co jest oczywiste, ale także to, że zobaczyć można więcej, gdy zaczyna się myśleć się samodzielnie i rozpadają się szufladki z pojęciami i kategoryzacjami. A gdy upadną schematy, to zaczynamy lepiej rozumieć to, co mamy przed oczami. Dotyczy to rzecz jasna nie

ikonografii (bo tej trzeba się po prostu nauczyć), co emocji – wspólnoty ludzkiego doświadczenia i radości z obcowania ze znakomicie namalowanymi obrazami.

Z Grażyną Bastek rozmawiał Michał Strachowski

[i] O filmie Dereka Jarmana opowiada dr Łukasz Jasina w tym wydaniu Teologii Politycznej Co Tydzień.

[ii] Fragment pracy Giovanni Careriego *Caravaggio. Stwarzanie widza* przedrukujemy w tym numerze Teologii Politycznej Co Tydzień.