

## Giovanni Careri: W zwierciadle Erosa

U Tassa i Marina siła poezji znajduje swój model w sile miłości, u Caravaggia zaś to malarstwo znajduje w sile miłości paradygmat zdolności tworzenia przez obraz podobieństwa doświadczanego przez tego, kto na nie patrzy – pisze Giovanni Careri.

Większość historyków przyjmuje, że Michelangelo Merisi, zwany Caravaggio, dotarł do Rzymu pod koniec 1592 roku, choć – jeśli przyjąć interpretację niepublikowanych dokumentów odkrytych niedawno w Archiwum Państwowym – mogło to nastąpić nieco później, pod koniec 1596 roku. Nie od razu został dostrzeżony przez kardynała Francesca del Monte i nie od razu przy jego wsparciu mógł zacząć szybką i błyskotliwą karierę w mieście, które stanowiło wówczas centrum kulturalne epoki. Mimo, że wiele napisano o latach jego formacji oraz o malarzach lombardzkich i weneckich, którzy wywarli na niego wpływ, nie odnaleziono dotychczas żadnego z jego dzieł młodzieńczych.

Caravaggio wdrażał się w malarstwo w mediolańskiej pracowni bardzo cenionego wówczas artysty Simonego Peterzana, który deklarował swoje weneckie pochodzenie i podziw dla Tycjana. Jego malarstwo opisywano jako „zreformowany manieryzm”, definiując w ten sposób spotkanie tematów właściwych duchowości kontrreformackiej z *manierystyczną* kompozycją i mistrzowską troską o tekstury i traktowanie światła.

Porównując *Złożenie do grobu* z kościoła San Fedele w Mediolanie (ok. 1573-1578) Peterzana i to, wykonane przez Caravaggia między 1602 a 1604 rokiem dla Chiesa Nuova w Rzymie, możemy ocenić skalę różnic, którą często opisywano w kategoriach odrzucenia. Caravaggio miałby odrzucić przesłodzone środki wyrazu i dydaktyczny układ gestów, w radykalny sposób nadać figurom fizyczną cielesność, dramatycznie zradykalizować kompozycyjną funkcję światła w jego połączeniu z kolorem. Można jednak uznać również pewne zależności, na przykład w wyeksponowaniu narożnika płyty grobowej w centrum obrazu, ostrzejszym u Caravaggia, ale już bardzo wyrazistym na płótnie Peterzana. Wyłanianie się postaci z ciemnego tła jest kolejnym rysem strukturalnym, który uczeń zaczerpnął od mistrza i głęboko przekształcił.

*Caravaggio niewątpliwie znał reguły, ale od samego początku stara się je podważyć*

W przypadku Caravaggia krytyka ma skłonność do oscylowania między wizerunkiem malarza o

rewolucyjnych ideach obecnych już w jego pierwszych próbach a koncepcją, która wywodzi poszczególne wybory artysty z takiego czy innego spotkania z innym twórcą. Roberto Longhi, któremu zawdzięczamy ponowne odkrycie malarza w XX wieku i zdefiniowanie korpusu jego dzieł, zrekonstruował genealogię naturalistyczną w całości związaną z Lombardią (Savoldo, Moretto, Lotto); inni uwypuklali zapożyczenia, często ironiczne, z Michała Anioła i Rafaela. Takie podejście oparte na genealogii i historii stylu obowiązuje także dziś i niewątpliwie pozwala ono rozpoznać nieuchronne nawiązania i transformacje w wyborach formalnych. Pierwsze rzymskie dzieła

artyści świadczą w każdym razie o głębokiej znajomości ówczesnej sztuki i dużej zdolności znalezienia sobie w niej miejsca. Caravaggio niewątpliwie znał reguły, ale od samego początku stara się je podważyć.

Już pierwsi biografowie, którzy chcieli z Caravaggia zrobić „malarza przekłętą”, *ante litteram*, lokalizowali jego pochodzenie w sferze bardzo skromnych warunków społecznych. Dokumenty związane z rodziną potwierdzają jej niestabilną sytuację, co było powszechne w tamtym czasie wojen i epidemii, niemniej jej status był na tyle bliski drobnej szlachty, że rozbudzał w artyście pragnienie awansu społecznego i zdobycia prestiżu, a także budował mocne poczucie honoru, oczywiście powszechne w tamtej epoce, ale u niego posunięte do skrajności. Znana jest pewna zażyłość i zarazem zależność służbowa łącząca Merisich z rodem Colonnów. W wielu krytycznych momentach życia malarza te więzi okażą się niezwykle ważne. Po swym przybyciu do Rzymu Caravaggio musiał się zadowolić kopiowaniem obrazów pobożnościowych oraz malowaniem kwiatów i głów dla innych malarzy, zanim został zatrudniony przez Giuseppe Cesarię, znanego jako Cavalier d'Arpino, z którym pracował przez osiem miesięcy nad ważnymi projektami, choć jego wkład ograniczał się do kwiatów i owoców.

Obraz zatytułowany przez Roberta Longhiego *Chory Bachus* (1593-1594), przechowywany w Galerii Borghese w Rzymie, często bywa uważany za pierwsze dzieło Caravaggia i przypisuje mu się charakter manifestu, a jednocześnie niemal jednogłośnie uznaje się go za pierwszy autoportret malarza. Błady młodzieniec, z wieńcem z winorośli na głowie i kiścią winogron w ręce, siedzi za kamienną ławą, na której są umieszczone dwie brzoskwinie i kiść czarnych winogron.

Zdaniem Longhiego miałyby to być autoportret wykonany przed lustrem i podarowany przez powracającego do zdrowia młodego malarza Szpitalowi Pocieszenia, gdzie leczył się z malarii rok po swoim przybyciu do Rzymu. Choć niektóre odkryte później dokumenty wykazały, że Caravaggio nie chorował na malarię, ale miał infekcję wywołaną przez ranę spowodowaną kopnięciem konia, to jednak idea portretu wykonanego jako podziękowanie lub dar zasługuje na uwagę, gdyż implikuje szczególną relację z widzem. Brzoskwinie i czarne winogrona są bowiem ułożone po zewnętrznej stronie stolika, a liście wystają poza jego obręb. Taka prezentacja stanowi domyślnie pewne zaproszenie: widzowi oferuje się owoce, których będzie mógł posmakować, podobnie jak to czyni młodzieniec na obrazie. Przekroczenie granicy stolika, porównywalne z wystawianiem liści winorośli, zachodzi także w przypadku ciemnowiśniowej wstążki, która spoczywa na kamiennej płycie, zapraszając widza do jej rozwiązania, by oprócz brzoskwiń i winogron zasmakować pewnie innych przyjemności. Wypada zapytać o naturę tej zachęty, tym bardziej że młody Bachus jest melancholijny i przedstawia niezbyt chwalebny wizerunek artysty.

Porównanie z *Jedzącym fasolę* Annibale Carracciego (ok. 1583-1585) odsłania ciekawą zbieżność na poziomie strukturalnym, ponieważ kieliszek z winem, postawiony na zewnętrznym brzegu stołu, znajduje się w pozycji podobnej do tej, w jakiej leżą owoce u Caravaggia. Jedzący fasolę jednak nie może dosięgnąć kieliszka, który jest za karafką i wydaje się przeznaczony jedynie dla widza. Mężczyzna wydaje się zresztą zaniepokojony tym, że widz może sobie przywłaszczyć nie tylko wino, ale i chleb, dlatego chroni go, ściskając w dłoni.

*Caravaggio zapożyczył model  
obrazu-daru od Vincenza  
Campiego, który z kolei podjął  
i zinterpretował wielką  
flamandzką tradycję targowisk  
Joachima Beuckelaera i  
Pietera Aertsena*

Trudno opisać tę  
sytuację w  
kategoriach  
dzielenia się. Chodzi  
raczej o  
przygotowanie  
miejsca za stołem  
dla widza, ale  
jednocześnie  
okazanie mu

nieufności, typowej dla wieśniaka, który czuje się obserwowany, choć pozostaje pochłonięty czynnością jedzenia. Jest to subtelny sposób pokazania, być może po raz pierwszy, głodu ludzi wykonujących ciężką codzienną pracę jako przemożnej potrzeby, której nie można odłożyć na później, ale która nie jest śmieszna, co z kolei przedstawia przykład z obrazu *Jedzący twaróg* Vincenza Campiego (ok. 1580). Na malowidle Annibale Carracciego widz nie śmieje się z dystansu, ale mimo wszystko jest zaproszony, by się napił i uczestniczył w posiłku wieśniaka. *Chory Bachus* prezentuje mniej konfliktową i pozornie prostszą ofertę, widz jest raczej mile widzianym niż budzącym zagrożenie gościem. Postać Bachusa z przestrzeni obrazu, podobnie jak człowiek jedzący fasolę, godzi się na wymianę przedmiotów (wino, chleb, owoce), nadając jednocześnie zmysłowy charakter wymianie spojrzeń, łącząc je ściśle z dotykiem i smakiem. Na malowidle z Galerii Borghese ta sensualna relacja rozciąga się na dar ciała młodzieńca, choć w sposób bardziej pośredni i złożony niż na obrazie *Chłopca z koszem* czy na innych malowidłach z tego samego okresu, na których przywołanie przyjemności smaku łączy się z ewokacją rozkoszy erotycznej. Caravaggio zapożyczył model obrazu-daru od Vincenza Campiego, który z kolei podjął i zinterpretował wielką flamandzką

tradycję targowisk Joachima Beuckelaera (1533-1574) i Pietera Aertseny (1508-1575). Campi wyraźnie łączy przyjemność widzenia z radością spożywania. Na jego malowidłach ekspozycja wiktuałów na pierwszym planie, czasem na więcej niż jednym straganie, wprowadza analogię strukturalną między obrazem a „ławą ekspozycyjną”, która będzie się cieszyć wielką popularnością w historii malarstwa, ponieważ stanowi w znacznej mierze alternatywny i autonomiczny sposób prezentacji w porównaniu z perspektywą i narracją, którą zwykle się w nią wpisuje. Na targowiskach Campiego bowiem chodzi nie tylko o pokazywanie i składanie oferty, ale także o potraktowanie znacznej części obrazu jako powierzchni, na której można utworzyć kompozycję kształtów i kolorów, zależnych co najwyżej w minimalnym stopniu od potrzeb narracyjnych, gdyż ułożonych raczej według reguł autonomicznego schematu, który dowartościowuje przedmioty jako formy pozostające w relacji do innych form. Domaganie się, by owoce wystawione na *Chorym Bachusie* antycypowały słynne jabłka Cézanne’a, nie miałyby żadnego sensu, ale obserwowanie winogron i brzoskwiń Caravaggia w kontekście martwych natur francuskiego malarza, ze względu na ich immanencję i wagę, akcentuje ich naturę przedmiotów kolorowych, podatnych na dialogowanie z innymi przedmiotami nieożywionymi, ustanawiając rodzaj relacji, który – jak to wzorcowo pokazuje Cézanne – znalazł uprzywilejowane miejsce w jednym z ważnych kierunków we współczesnym malarstwie.

Na obrazach ze scenami z targowisk Vincenza Campiego, a jeszcze częściej u Flamandów, pojawiają się aluzje seksualne związane z ewokacyjną siłą odpowiedniego dobru owoców, warzyw lub drobiu. Doświadczenie namalowanego wizerunku chce być zmysłowe, porównywalne z dotykiem i smakowaniem, ale także z doświadczeniem seksualnym. Taka analogia działa od początku XVI wieku w malarstwie weneckim, ale u Campiego wyszukany erotyzm

Tycjana przekształca się w sensualizm ludowy, czasami wręcz komiczny. Gesty seksualne są przypisywane wieśniakom i kupcom, widz z wyższych klas musi się z tego śmiać, by podkreślić własną wyższość. Bogaci kupcy eksponują te obrazy w swoich wystawnych jadalniach, aby zaznaczyć dystans, jaki ich dzieli od plebsu, a także by podkreślić swoją mieszczańską pozycję w stosunku do arystokracji. Na obrazie *Chorego Bachusa* trzeba dostrzec pragnienie młodego artysty, by zostać zauważonym, choćby przez szukanie skandalu na dwuznacznym terenie, na którym malarstwo odsłania swą erotyczną siłę. Skandal musi jednak być nade wszystko faktem malarskim uznanym przez artystów i znawców. Prowokacja łamiąca reguły społecznej przyzwoitości – na przykład systematyczny wybór półnagich i zmysłowych młodzieńców zamiast uwodzących dziewcząt – łączyła się z prowokacją wprowadzoną do historii sztuki, jak to się dzieje na przykład z ironicznym zapożyczeniem jednego z *Ignudi* ze sklepienia kaplicy Sykstyńskiej. Owszem, muskulatura ramienia i skręt tułowia są rysami typowymi dla Michała Anioła, ale wygląd młodego *Bachusa* naturalizuje je, osadzając na popiersiu w stylu antycznym głowę, która nie ma nic z ideału. Ten niesłychany antyklasyczny montaż włącza także *Tors belwederski*, model czczony przez artystów i znawców. Operacja jest formalnie skomplikowana, ale nie stanowi celu samego w sobie. Pociąga bowiem za sobą ważne konsekwencje na poziomie semantycznym, gdyż młodzieńczy wigor muskulatury jest niepokojąco zestawiony z „przedwcześnie postarzałą głową dojrzałego, melancholijnego młodzieńca”. Inaczej mówiąc, na tym pierwszym autoportrecie dwuznaczność stanowi zasadę i regułę budowania wizerunku *Bachusa*, jakiego nigdy wcześniej nie widziano, a który potrafi spać w jedną całość zdrowie i chorobę, zmysłowość i melancholię. Nabrzmiąle ramię w połączeniu ze zmysłową delikatnością winogron tworzy figurę erotyczną; siła zostaje odsunięta na bok, by zasłużyć na czułą pieśczętę. Wieniec z winorośli i głowa przechylona w stronę ramienia podsunęły Maurizio Calvesiemu

skojarzenie z *Ecce homo*, gdzie winogrona *Bachusa* nabrałyby konotacji eucharystycznej. Ta interpretacja kontrastuje z erotycznym i błazeńskim wyglądem postaci, ale ma tę zasługę, że pozwala dostrzec jej wymiar współczujący, który pełni ważną rolę w relacji z widzem. Jedną z cech tego malowidła jest trudność precyzyjnego określenia jego podmiotu. Młodzieńcowi nie brakuje jednoznacznych atrybutów ikonograficznych – wieniec z winorośli i winogrona czynią z niego *Bachusa* – ale coś sprzeciwia się tej identyfikacji. Jeśli to jest *Bachus*, to jest to *Bachus*, który nie przypomina żadnego innego. Powiedzmy zatem, że ten młodzieniec chce uchodzić za *Bachusa*, podobnie jak dziewczyna, którą – według Giovanniego Pietra Belloriego – Caravaggio chciał tak ukazać, by uchodziła za *Magdalenę*. Autor ten pisze, że malarz „przedstawił jako *Magdalenę*” młodą kobietę, którą zobaczył na ulicy i zaprosił do pozowania w swojej pracowni. Narzuca się więc dwuznaczna sytuacja: model trwa nadal pod rysami młodego boga wina, tak jakby malarz go zamaskował, zamiast poddać jego oblicze procesowi idealizacji, który usunąłby z niej rysy charakterystyczne i całkiem ziemską przynależność do świata ludzi. Kiedy Bellori daje do zrozumienia, że nie widzi *Magdaleny*, ale młodą kobietę, która służy za modelkę, wysuwa radykalną krytykę naturalizmu malarza, który miałby nie umieć się oderwać od tego, co ma przed oczami, i przekształcić realnych rysów w idealny obraz (czyli, według klasycystycznego credo, w prawdziwy cel sztuki malarskiej). Ta krytyczna uwaga trafia w ważny element skandalu wywołanego tym pierwszym autoportretem. Dostrzeżenie trwania modelu w przedstawionej postaci ma bowiem istotne skutki. Pierwszy dotyczy cielesności, gdyż model wnosi „nadmiar ciała” w postać mitologiczną, zamiast zniknąć w niej. Operacja polegająca na ukryciu się pod maską *Bachusa*, by sportretować się w lustrze, nie zostaje usunięta na obrazie, który prezentuje się jako połowicznie udana teatralna sztuczka. Tam, gdzie spodziewamy się zobaczyć *Bachusa*, widzimy bowiem zamaskowanego malarza, silnie obecnego pod rysami boga wina, jak w komedii

satyrycznej. Ten nadmiar cielesności może być jednak uważany za nieoczekiwany obraz młodzieńca, w którego bóg wina i świętego upojenia się wcielił, przyjmując jego ciało, jak to zwykł czynić ze swymi antycznymi adeptami.

Pier Paolo Pasolini spopularyzował w swych filmach tego rodzaju epifanie, powierzając role antycznych tragicznych postaci lub osób z Ewangelii spotkanym na ulicy kobietom i mężczyznom, którzy zachowywali gwarową mowę i ludowe gesty. Również w tych postaciach jest „zbyt dużo ciała”, aby można widzieć przed sobą apostołów lub starożytne postacie tragedii, ale w tym wyraźnym dystansie między niezawodowym aktorem a graną przez niego postacią otwiera się przestrzeń, by święci i figury antyczne ożyły w naszej teraźniejszości z zupełnie nową energią. Będziemy jeszcze szerzej mówić o tej metodzie anachronicznej inkarnacji (*Nachleben*), poruszając kwestię chrześcijańskiego realizmu Caravaggia.

*Możliwe, że Bachus  
Caravaggia jest najbardziej  
„prawdziwy” ze wszystkich  
Bachusów widzianych do tej  
pory, ponieważ Caravaggio nie  
namalował boga wina, lecz  
swój „bachiczny powrót” do  
własnego ciała*

Stwierdziwszy, że  
*Bachus* prezentuje  
zbyt indywidualne  
ręsy somatyczne i że  
jego sposób  
zwracania się do  
widza jest  
nadmiernie  
bezpośredni,  
możemy albo  
zdecydować, że to  
nie jest grecki bóg

wina, albo zawiesić naszą zdolność identyfikacji, aby zobaczyć

wyłaniające się tak silne i skandaliczne rysy bachusowe, że skłaniają nas one do podważenia chłodnej precyzji wielu klasycznych wyobrażeń boga. Inaczej mówiąc, możliwe, że Bachus Caravaggia jest najbardziej „prawdziwy” ze wszystkich Bachusów widzianych do tej pory, ponieważ Caravaggio nie namalował boga wina, lecz swój „bachiczny powrót” do własnego ciała. Biorąc pod uwagę zamaskowany i autoironiczny wygląd, zestawiono ten obraz z autoportretem Giovaniego Paola Lomazza w roli opata Akademii Val di Blenio, parodystycznej instytucji mediolańskiej, w której artyści i literaci szydzili z pompatycznych zwyczajów ówczesnych uczelni. Oba te autoportrety dzielą niejednoznaczną formę „wciągania” widza i mocny skręt głowy, podczas gdy ramię zakrywa niemal całą resztę ciała za wyjątkiem dłoni. Ta pozycja jest charakterystyczna dla autoportretów wykonywanych w taki sposób, że lustro do pozowania stawia się pod kątem prostym w stosunku do płaszczyzny płótna, aby pozwolić malarzowi często przenosić wzrok i kopiować na płótnie to, co widzi w lustrze, ale zamieniając prawą i lewą stronę. Na obrazie Lomazza, który według Vasariego był mańkutom, prawa ręka powieliła odbicie w lustrze tej, która trzyma paletę, tu groźnie zastąpionej kompasem, podczas gdy ręka trzymająca pędzel – najtrudniejsza do skopiowania – jest ukryta. Również na autoportrecie Caravaggia, który malował prawą dłonią, lewa ręka Bachusa (prawa w rzeczywistości) jest ukryta, ale nie całkowicie. Widać ją ledwie za kciukiem winogron, tak jakby akt malowania w lustrze był ukryty, ale w taki sposób, by zostawić jakiś jego ślad na obrazie. Kształt tej pozostałości jest niezwykle, ponieważ chodzi o rękę, która się odbija w drugiej, dokładnie tak jak się dzieje, gdy niemal dotykamy ręką powierzchni lustra.

Wychodząc od tej strukturalnej funkcji lustra przy tego rodzaju autoportretach, Michael Fried proponuje spojrzeć na *Bachusa* jako budowanie relacji malarza z własnym wizerunkiem, a konkretniej –

jako wpisanie aktu malowania w sam obraz. Ta interpretacja, oparta na „działaniu” malarza, czyni z artysty – w sposób strukturalny – widza własnego malowidła i w ten sposób zdaje się wchodzić w konflikt z inwokacją do „innego” widza, którą zdaje się niedwuznacznie sugerować oferta owoców. Inaczej mówiąc, jeśli nie ulega dyskusji, że pozowanie w lustrze do autoportretu jest subtelnie wpisane w sam obraz, to jednak ta forma autorefleksyjności nie jest tu w tym stopniu totalna, co w *Narcyzie*, ponieważ „inny” zdaje się tam znajdować na swoim miejscu, tak jak, choć w innej konfiguracji, w *Jedzącym fasolę* Annibale Carracciego.

Powiedzieliśmy, że na obrazie *Chorego Bachusa* widz jest zaproszony, by poczęstował się winogronami i posmakował je, stając się w jakiś sposób lustrem tego, co widzi. Taki zabieg implikuje, że obraz został wyposażony w moc wytworzenia podobieństwa gestów z tym, kto na niego patrzy. Ten rodzaj podobieństwa odsyła do idei – bardzo rozpowszechnionej w poezji i teoriach miłości epoki Caravaggia – że obraz osoby pożądaney może się odcisnąć w duszy miłującego i uczynić ją do niego podobną. U podstaw tej teorii leży poezja Petrarcki i filozofia miłości Marsilia Ficina, rozwinięta później w *Dialogach miłości* Leone Ebreo (1535). „Podobieństwo kochanków” jest obecne jako ukryta teoria lub wyraźne odniesienie filozoficzne w szesnastowiecznej poezji włoskiej, zwłaszcza u Torquata Tassa. W *Jerozolimie wyzwolonej* (1582) czytamy na przykład, że Armida, piękna muzułmańska czarownica, chce zabić chrześcijańskiego rycerza Rynalda, wcześniej go uśpiwszy. Rzuca się na niego uzbrojona w nóż, ale widząc go pogrążonego w spokojnym śnie, pochyla się nad jego obliczem jak „Narcyz nad źródłem [...] i z nieprzyjaciółki staje się kochanką”. Na obrazie Poussina, który ilustruje ten epizod (1628-1630), widać, że zakochanie polega na „staniu się jak drugi”, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ręka Armidy położona na ręce Rynalda stanowi rodzaj opartego o dotyk

zwierciadła, dzięki któremu ręka młodzieńca przekazuje swój kształt ręce czarodziejki. Następnie Armida przenosi ukochanego na swoją wyspę i prosi go, by trzymał lustro, w którym pragnie się podziwiać, co z kolei widzimy na malowidle Annibale Carracciego z 1601 roku. Na tym obrazie czarownica, czesząc się, spuszcza swoje blond włosy na policzki rycerza, tak by wzmóc jego podobieństwo do siebie zabiegiem feminizacji mężczyzny. Ze swej strony bohater deklaruje się jako zazdrosny o lustro i chciałby zająć jego miejsce, ponieważ prawdziwe odbicie twarzy Armidy znajduje się – według niego – w jego sercu, w którym się „odcisnęło”. Rynald podnosi rękę i trzyma w dłoni wstęgę, wykonując nienaturalny gest naśladujący czarownicę, zgodnie z wymogami choreografii mimetycznej, opowiadającej o jego „nabraniu podobieństwa”. Ukryci za drzewami dwaj chrześcijańscy wojownicy, uzbrojeni w lustro/tarczę przygotowują się do wkroczenia na scenę, by pokazać Rynaldowi jego sfeminizowany obraz i głęboko go zawstydzić, co ma poprzedzić jego powrót do walki.

W scenie tej ukazuje się niemal obsesyjna obecność lustra i związanych z nim mechanizmów odbicia wizerunku. Dla interpretacji *Chorego Bachusa* historia Armidy i Rynalda jest kontekstem porównawczym, pozwalającym zrozumieć, czy młodzieniec z obrazu zwraca się do siebie, czy do kogoś „innego”. Przeczytaliśmy, że Armida widzi odbicie siebie „jak Narcyz w źródle” na obliczu śpiącego Rynalda i natychmiast zaczyna stawać się do niego podobna. Ta sytuacja, w której figura Narcyza zostaje przywołana dla opisanie relacji z drugim, pokazuje najwyższy stopień sublimacji mechanizmów relacyjnych związanych z podobieństwem kochanków. Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, by wyobrazić sobie, że *Chory Bachus* zaprasza widza do przejrzenia się w jego obliczu i w jego pozie. Jeśli ten sięgnie po winogrona, będzie już nie zwykłym widzem, ale widzem, który zaczyna stawać się kochankiem. Autoportret w lustrze niewątpliwie wpisuje w malowidło

relację „ja” z samym sobą, ale nie wyklucza relacji z innym, pod warunkiem, że ten przyjmie rolę kochanka i w konsekwencji stanie się „drugim ja”. Ten proces *mise en abyme*, już wcześniej obecny w poezji Tassa, został doprowadzony do skrajności przez Giambattistę Marina, który zaprzyjaźnił się z Caravagiem po jego przybyciu do Rzymu, około roku 1600. U Tassa i Marina siła poezji znajduje swój model w sile miłości, u Caravaggia zaś to malarstwo znajduje w sile miłości paradygmat zdolności tworzenia przez obraz podobieństwa doświadczanego przez tego, kto na nie patrzy.

*Interpretacja Argana pomaga  
nam więc odsłonić  
melancholijny i powiązany ze  
stanem chorobowym aspekt  
młodego Bachusa*

Giulio Carlo Argan  
zapropozował  
uznanie związku  
między uwieczoną  
figurą Bachusa a  
postacią elegijnego  
poety, w którym  
malarz, pod

wpływem Giorgionego, miał dokonać projekcji samego siebie. Na płaszczyźnie ściśle ikonograficznej ta identyfikacja wydaje się nie całkiem uzasadniona, ale pomaga zrozumieć właściwy dla Caravaggia sposób wypowiedzi. Liryczną formą wypowiedzi w tego rodzaju tekstach jest pierwsza osoba, a umiłowany zajmuje często pozycję adresata, „ty”, do którego zwraca się „ja”, używając swego głosu poecie. Jeśli przyjąć, że umiłowany może się pokrywać z adresatem (wizmem), to możemy skonfrontować oczekiwanie *Bachusa* z wyobrażeniami podobieństwa kochanków na obrazach *Rynalda i Armidy* Annibale Carracciego i Nicolasa Poussina. W tych dwóch scenach zaczerpniętych z *Jerozolimy wyzwolonej* widzimy, jak kochanka staje się podobna do ukochanego, natomiast na autoportrecie jedna z dwóch pozycji pozostaje niezajęta lub raczej jest wirtualnie zajęta przez jakieś „ty”,

które stoi przed obrazem. Interpretacja Argana pomaga nam więc odłonić melancholijny i powiązany ze stanem chorobowym aspekt młodego Bachusa, podobnie jak niezbyt euforyczną, choć zmysłową naturę zaproszenia. W poezji miłosnej tamtej epoki umiłowany rzeczywiście często każe na siebie czekać na próżno, podczas gdy kochanka usycha z tęsknoty. Możemy zatem się obawiać, że również oferta winogron i brzoskwiń pozostaje bez odpowiedzi, skazując go na bliskie śmierci oczekiwanie, pod pewnymi względami podobne do oczekiwania Narcyza. Krąg się zamyka i widz nie będzie mógł się dowiedzieć, czy może przywłaszczyć sobie owoce, zajmując pozycję kochanka, czy też ta pozycja jest już zajęta przez obraz malarza/modela, który patrzy na własny wizerunek „jak Narcyz na źródło”.

Ta dość wyszukana konstrukcja analizy nie powinna nas prowadzić do odrzucenia karnawałowej dwuznaczności obrazu. Można patrzeć na *Bachusa* daremnie wyczekującego swego kochanka jak na przedmiot autoironii, jak sugeruje Lomazzo, kiedy koronuje się na akademika. Można wydobyć znacznie bardziej ziemski obraz młodego satyra, wyczerpanego nadmiarem uciech, zanim owoce dodadzą nowego wigoru jemu i jego kochankowi. Konfiguracja brzoskwiń i kiści winogron jawi się wówczas jako krotochwilna ewokacja męskich genitaliów i nabiera wprost charakteru erotycznego zaproszenia, choć zaprawionego ironią. Trzeba się jednak wystrzegać traktowania tej ostatniej lektury jako jedynej „prawdziwej”, wykluczającej wszystkie pozostałe. W każdym razie malowidło zmusza do potężnej pracy interpretacyjnej przez swą głęboką dwuznaczność, która naigrywa się z *ignudich* z kaplicy Sykstyńskiej, z natarczywej obecności modela, z postaci malarza/poety, z obrazu autora i pozycji widza – by wymienić tylko kilka spośród przywołanych przez nas elementów. Jest to solidna ironia, która destabilizuje relację z antykiem, ale zarazem zważa, by nie

przekroczyć granic przyzwoitości. Jest ona też skandaliczna, ale posługuje się skandalem subtelnym, opartym na wzajemnym przenikaniu ciał i rzeczy – wargi są jak brzoskwinie, oczy jak pojedyncze winogrona – oraz współobecności przeciwieństw: młodości i starości, choroby i wigoru, miłosnego zniszczenia obrazu siebie. To niemało jak na pierwszą próbę namalowania autoportretu! Wyłania się bowiem pewien poziom złożoności, który zaprasza do spojrzenia na pierwsze rzymskie obrazy Caravaggia mniej naiwnie, niż się to zwykle czyni. Dokumentami potwierdzającymi nadzwyczajną dojrzałość artystyczną młodego malarza są same obrazy, stworzone – przypomnijmy to raz jeszcze – w miejscu i czasie cudownie pobudzającymi młodego artystę, zmuszonego konfrontować się z Annibale Carraccim, z Marinem i Tassesem, a także z głębokim opracowaniem teoretycznym prowadzonym przez tych artystów w kwestii „podmiotu” w relacji do coraz popularniejszej autorefleksyjności, często wyrażanej za pomocą figury i mechanizmu lustra.

Niektóre problemy podjęte w *Chorym Bachusie* odnajdujemy na innych obrazach z tego okresu, w szczególności w *Narcyzie* (ok. 1597) z galerii w rzymskim Pałacu Barberinich. Przypisując Caravaggiowi w 1916 roku to malowidło, choć sprawa autorstwa jest wciąż dyskutowana, Roberto Longhi pytał się o jego podmiot: czy chodzi o nieszczęśliwego bohatera *Przemian* Owidiusza, i więc wyjątek w korpusie zawierającym tylko kilka malowideł mitologicznych, czy też o melancholijnego młodego włóczęgę? Caravaggio posługuje się tu metodą „usuwania”, redukując atrybuty ikonograficzne, które pozwoliłyby bez wahania nadać chłopcu imię. Opisany przez Owidiusza krajobraz jest nieobecny, tak jak nimfa Echo, która w poemacie umiera z powodu okrutnej obojętności młodzieńca zakochanego w sobie samym. Figura, podwojona przez odbicie w wodzie, wyrasta na ciemnym tle, ale jest tak intensywnie

oświetlona przez strumień światła pochodzący z góry, z lewej strony, że niektóre części ciała nabierają charakteru omamu, podczas gdy inne pograżają się w mroku. Młodzieniec jest ubrany w elegancki strój z epoki; kwiat utkany na brokatowej części ubioru na plecach dyskretnie nawiązuje do narcyza, w który w procesie metamorfozy przemieni się po śmierci bohater. Ten kwiat jest porównywalny do wieńca z winorośli na głowie *Bachusa*. Jego siła oznaczania nie jest wystarczająca, by model całkowicie wtopił się w postać mitologiczną, tak że również tutaj młodzieniec, który pełnił rolę modelu, trwa nadal w figurze Narcyza. Ten „włóczęga” – jak go definiuje Longhi – ma zbyt wiele ciała, choć jest to cielesność pofragmentowana przez grę światła i podwojona przez odbicie. Słusznym powodem, by włączyć to dzieło do korpusu malowideł Caravaggia, jest jego spójność / innymi młodzieńczymi eksperymentami z lustrem oraz z kwestią autorefleksyjności, którą malarz – jak się zdaje – wypracował drogą dedukcji, wychodząc od optycznego faktu podwojenia, ale natychmiast czyniąc z tego fizycznego zjawiska podstawę do podjęcia głębszych i bardziej złożonych problemów relacji z sobą i z drugim. *Narcyz* prezentuje się jako radykalna transformacja *Chorego Bachusa*. Na tym obrazie konfiguracja refleksyjna jest otwarta na drugiego, zgodnie z warunkami, które wskazaliśmy: pozycja „ty”, do którego młody *Bachus* zwraca się z obrazu, jest paradoksalnie miejscem dzielonym między samego malarza (który widzi się w lustrze) a widza, który może *stać się* kochankiem, upodabniając się do namalowanej postaci. W *Narcyzie* ten otwarty układ się zamyka i utrwała w doskonałym odbiciu lustrzanym, które wyklucza widza z kręgu widzenia i pożądania. Inaczej mówiąc, *Narcyz* pokazuje zamknięcie konfiguracji refleksyjnej, którą *Bachus* zostawiał otwartą.

Narczyz *prezentuje się jako*  
*radykałna*  
*transformacja* Chorego  
Bachususa

Prowadzący ku  
śmierci i  
autodestrukcji  
wymiar relacji z  
sobą, obecny  
wcześniej w  
oczekiwaniu, które

osłabia i wyniszcza młodego *Bachususa*, odnajdujemy w odmianie całkowitej stagnacji *Narczyza*. To rodzaj figury zamkniętej, jak obręczy koła zaciśniętej wokół osi. Uważna obserwacja odsłania jednak kilka znaczących różnic między obrazem a jego odbiciem: nade wszystko dłonie, z których jedna idealnie pokrywa się z własnym odbiciem, podczas gdy druga zanurza się w cieczy, mącąc linię oddzielającą ją od odbicia. Linia brzegu przerywa się na wysokości kolana, na długości około dziesięciu centymetrów. Najsilniejsza jednak różnica między dwiema połówkami tej figury tkwi w zaciemnieniu odbitego ciała, pochłoniętego przez cień, tak iż jedno z dwóch kolan znika. Konstrukcja tego niedoskonałego „dyptyku” opiera się jednak różnicom, proponując widzowi jedną kolistą figurę, obracającą się wokół centralnego zawiasu, figurę płaszczyznową, której płaskość jest potwierdzona brakiem zniekształceń odbitego obrazu. Jak zauważył Stephen Bann, ciało i jego odbicie wydają się rzeczywiście umieszczone na jednej płaszczyźnie, idealnie równoległej do płaszczyzny obrazu.

Można się pytać, czy ten obraz odnosi się do pierwszej części opowiadania Owidiusza, kiedy chłopiec nie rozpoznaje się w swoim odbiciu, czy do drugiej, mówiącej o tym, jak rozpoznawszy się, nie może się oderwać od własnego wizerunku, aż w końcu wyczerpany umiera i zostaje przeobrażony w kwiat. Odpowiedzi nie znajdziemy w tym obrazie, tajemniczym jak rzadko który, ponieważ jego główną cechą jest

właśnie zamknięcie się w sobie. Jednak prosty fakt zadania sobie tego pytania zmusza nas do pogłębienia lektury. Jeśli Narcyz sądzi, że widzi kogoś innego w swoim odbitym obrazie, to relacja z własnym „ja” staje się porównywalna – w swej otchłannej dwuznaczności – do relacji *Bachusa*. Jest to relacja z drugim poprzez obraz siebie, jak w przypadku Armidy u Tassa, choć u *Narcyza* ta inność pojawia się jako wyraźna iluzja. Jeżeli natomiast Narcyz rozpoznaje się we własnym odbitym obrazie i trwa w kontemplowaniu siebie, to możemy mieć pokusę widzenia w tym zaciemnieniu odbitego obrazu zapowiedź wyczerpania, które doprowadzi go do śmierci przez utopienie. Hubert Damisch odrzuca tę humanistyczną i moralizatorską interpretację, właściwą dla neoplatońskiej wersji mitu, zaproponowanej przez Plotyna, który w *Eneidzie* potępia miłość ciał i rzeczy materialnych, czyniąc z Narcyza topiącego się w wodzie przykład czegoś, czego nie należy robić, by dojść do oczyszczonej prawdy świata idei.

Według Damischa *Narcyz* Caravaggia wiąże się z wersją Owidiusza, który przypisuje chłopcu pośmiertne życie w kwiecie noszącym jego imię. Ta przemiana czyni z jego śmierci moment przejścia, przykład dla zrozumienia czegoś z burzliwości adolescencji, ale usankcjonowany przez potępienie moralne. *Narcyz* z Pałacu Barberinich jest także – według Damischa – tym od Leona Battisty Albertiego, co czyni go wynalazcą malarstwa, ponieważ: „Czymże innym jest malowanie, jeśli nie obejmowaniem i zręcznym uchwyceniem tej powierzchni źródła?”. W swojej niemal geometrycznej zwięzłości *Narcyz* Caravaggia odzwierciedla czynność malowania: przestrzeń, jaką buduje i zamyka; czas, który zatrzymuje; światło, cień i kolory, które są jego istotą. Ale jeśli ten obraz ma coś wspólnego z teorią malarstwa, tak jak około roku 1600 rozumiał to Caravaggio, w relacji z mityczną historią miłości do samego siebie i przy użyciu aparatu optycznego w postaci lustrzanego odbicia, to o jaką teorię chodzi? Jeśli potraktujemy *Narcyza* jako

manifest teoretyczny, to możemy stąd przede wszystkim wywnioskować, że lustro jest tu pomyślane jako model dla dobrego malarstwa, które ma „dobrze naśladować rzeczy naturalne”, jak sam Caravaggio się wyraził w 1603 roku podczas procesu o zniesławienie, wytoczonego mu przez Giovanniego Baglione. Sędzia bowiem zadał mu pytanie, jak zdefiniować „dobre malarstwo”, a jego odpowiedź można sprowadzić – w odniesieniu do *Narcyza* – do kategorii właściwych odbiciu optycznemu w lustrze, to znaczy do obiektywnej konstrukcji malarskiej utrwalającej jeden moment, nie zaś zbudowanej na sztucznym wymyśle, który pozwala – jak w przypadku *Zdjęcia z krzyża* Peterzana – ukazać w tle Weronikę, nawiązującą do wcześniejszego epizodu.

Innymi słowy, obraz-lustro chwyta i utrwała jakiś aspekt rzeczywistości, nie rekonstruuje zaś historii, ubogacając ją własnym rozwinięciem narracyjnym. A jednak pomimo istotnej roli lustrzanego odbicia *Narcyza* należy do formy „obrazu”. Chodzi bowiem o konstrukcję tablicową w dwóch częściach, subtelnie opartą na różnicach między dwiema połówkami. Niektóre elementy, jak mocno oświetlone i dziwnie niezależne od ciała kolano albo jak „nadmuchana” koszula, naznaczona nazbyt licznymi fałdami, pochodzą z wyboru malarza. Włączenie tych elementów w obraz lustrzany nie pozbawia ich dziwności i heterogeniczności w stosunku do całości. Lustro istnieje, ale namalowany wizerunek uczestniczy w jego grze, otwierając pełne sensu przestrzenie. Według Michaela Frieda *Narcyz* odgrywa ważną rolę w archeologii „antyteatralnej” nowoczesności malarskiej, która od Caravaggia po Courbeta, od Courbeta po Maneta i od Maneta po Morrisa Louisa wypracowała liczne strategie zamykania obrazu w sobie. Wychodząc od lektury Diderota, Fried zbudował historyczną i krytyczną genealogię, definiującą jako „teatralne” te malowidła, których postacie są rozmieszczone tak, jakby odgrywały sztukę dla widza. Na malowidle

antyteatralnym natomiast postacie są pochłonięte swoimi zajęciami lub pogrążone w swoich myślach, tak jakby czwarta ściana sześcianu scenicznego była zamknięta. Lustrzana kompozycja *Narcyza* wyklucza widza i w rzeczywistości czyni obraz dziełem, któremu możemy przypisać kategorię antyteatralności, choć ta w XVII wieku nie stanowiła jeszcze odrębnej części w strukturze genealogii Frieda, którą to wartość zyska dopiero w następnym stuleciu. Postać pochylająca się nad własnym wizerunkiem może być widziana – według tego autora – jako prezentacja samego aktu tworzenia autoportretu w jego dwóch momentach: zanurzeniu i lustrzanym odbiciu. Ręka zanurzona w cieczy, jakby w samej materii malowania, odzwierciedla moment „zanurzeniowy”, kiedy ciało malarza i ciało na obrazie tworzą jedną całość. Druga ręka natomiast oznacza rozdzielenie między odbitym obrazem a wyłonieniem się momentu „odbiciowego”, kiedy malarz widzi pojawiający się obraz siebie. Te dwa momenty – precyzuje Fried – nie mają z góry ustalonego i definitywnego porządku, lecz powtarzają się nieustannie w procesie malarskim, tak iż dwubiegunowa oscylacja między zanurzeniem a lustrzanym odbiciem liczy się bardziej niż empiryczny porządek czynności malarza. W związku z tym przypomnijmy, że w tekście Owidiusza *Narcyza* wyraża w pewnym momencie pragnienie oddzielenia się od własnego ciała przez niemożliwy dystans względem własnego obrazu. To pragnienie można rozumieć jako próbę zachowania sytuacji zanurzenia i nieprzechodzenia do stanu „lustrzanego odbicia”, które czyni z obrazu niezależny byt. Refleksje Albertiego, podobnie jak te Damischa i Frieda, czynią z *Narcyza* dzieło, które deszyfruje implikacje aktu malowania. W tej perspektywie zauważmy wkład, jaki wnosi Caravaggio we wzajemną zależność dotyku i wzroku. Wystarczyłoby bowiem choć minimum ruchu rąk, by poruszyć wodę i przemieścić obraz, natomiast przesunięcie spojrzenia natychmiast spowodowałoby jego zniknięcie. „Zręczne uchwycenie tej powierzchni źródła” oznacza tu zachowanie w bezruchu rąk i oczu, aby usytuować malowidło w relacji z rzeczywistością, która opiera się nie

tylko na wzroku, ale także na dotyku, najbardziej „realistycznym” ze zmysłów. A jednak „dotykowa” wizja Narcyza jest różna od wizji *Niewiernego Tomasza* z Poczdamu: tam, gdzie palec apostoła doświadcza materialności ciała Chrystusa, Narcyz dotyka obrazu, którego płynna substancja nie jest substancją umiłowanego ciała, które on pragnie objąć. Jest to interesujące porównanie, które odróżniając urojone ciało pożądane przez Narcyza od namacalnego i Boskiego ciała Chrystusa zmartwychwstałego, wskazuje na jedno z najważniejszych rozgraniczeń w całym malarskim poszukiwaniu Caravaggia.

*Analiza Huberta Damischa  
podsuwa interesujące  
hipotezy, kiedy przywołuje  
„krąg narcystyczny”, którego  
granice – według Freuda –  
wyznacza sam podmiot  
nieдоступny dla wzroku  
drugiego*

*Czy w Narcyzie,  
podobnie jak w  
Niewiernym  
Tomaszu możemy  
rozpoznać próbę  
zdefiniowania na  
nowo statusu  
podmiotu? Tomasz,  
jak powiedzieliśmy,  
jest ofiarą władzy  
Kogoś Innego  
(Chrystusa), którego*

wola ostatecznie przystaje na tę wyrażoną przez sam podmiot, który się nawraca, dialogując wewnętrznie z samym sobą. Narcyz natomiast wyklucza relację z innym. Analiza Huberta Damischa podsuwa w związku z tym interesujące hipotezy, kiedy przywołuje „krąg narcystyczny”, którego granice – według Freuda – wyznacza sam podmiot nieдоступny dla wzroku drugiego. Zdaniem Freuda urok niektórych dzieci i niektórych zwierząt, takich jak koty, polega na tym, że są całkowicie samowystarczalne i w pewien sposób nieдоступne. Na obrazie Caravaggia jest jednak coś odpychającego, co wiąże się z jednej

strony z wysunięciem kolana, figury fallusa, a według Damischa, który widzi w drugim kolanie figurę penisa, fizjologiczne podwojenie przedmiotu symbolicznego, fallicznego, bezkształtnego i potężnego, ale oddzielonego od ciała młodzieńca i tu przedstawionego jako „element znaczący bez elementu znaczonego”, by nawiązać do definicji Jacquesa Lacana. Damisch wystrzega się zastosowania teorii Lacana o funkcji fallicznej do interpretacji obrazu, ale nie pozbawia się możliwości wprowadzenia refleksji o mitycznej jedności „ja”, sedna identyfikacji narcystycznej, którą dzieło na swój sposób prezentuje. Idąc dalej po tej linii interpretacyjnej, możemy potraktować dystans między doskonałym kręgiem zamkniętym czterema ramionami a fragmentacją ciała – którego pozycję trudno zrekonstruować i którego jedna część jest pogrążona w mroku wody – jako wysiłek unifikacji, której niedopełnienie mierzy się różnicą między obrazem a jego odbiciem oraz utratą blasku i siły kolana/fallusa. Ta utrata, ten „brak”, powiedziała by Lacan, jest tylko najbardziej ewidentnym znakiem utraty widzialności całego odbitego obrazu, tak jakby pożądane ciało zaczęło tracić wraz z definicją swoich rysów także podobieństwo do siebie, a więc do źródła pożądania. W kategoriach psychoanalitycznych *Narcyz* miałyby zatem ukazywać raczej lęk przed fragmentacją niż narcystyczny stan jako taki.

Przedmiotem melancholijnego zamyślenia Narcyza, wewnętrznej refleksji, do której nie mamy dostępu, byłaby zatem utrata podobieństwa, którą obserwuje w swoim odbiciu. Co ciekawe, kwiat utkany na plecach jest ułożony w taki sposób, żeby młodzieniec nie mógł go zobaczyć. Ten kwiat jest przeznaczony dla nas, ponieważ nosi imię chłopca, ale przede wszystkim nazwę przemiany, która uchroni go przed śmiercią. Biorąc pod uwagę jasne kolory i wyrazisty wzór wokół kwiatu, możemy dostrzec jaskrawy kontrast wobec złowróżbnego wyglądu obrazu odbitego w wodzie. Jaśniejąca powierzchnia aksamitu

prezentuje się jak odwrotna strona odbicia pogrążonego w cieniu. Narcyz jest zatem zawieszony między pofragmentowanym obrazem samego siebie (obrazem, który widzi) a obrazem siebie jako kwiatu (obrazem, którego nie widzi). Jedyńm podmiotem, który może połączyć te dwa obrazy, jest oczywiście w wykluczony z kręgu, jaki łączy młodzieńca jego odbiciem – ale skonfrontowany z jego „stawaniem się kwiatem”, czynnością zmiany formy (metamorfoza), która otwiera historię na głęboką przemianę stanu, implikującą pokonanie lęku przed fragmentacją.

*Narcyz* jest obrazem, w którym refleksja nad malarstwem przeplata się z baśnią o chłopcu zakochanym we własnym wizerunku. Możemy go skonfrontować z *Chłopcem obierającym owoce*, zagubionym malowidłem, dziś zachowanym w dwóch kopiach, z których jedna należy do kolekcji Longhiego. W dziele tym zauważa się inną formę skupienia: młodzieniec jest tak całkowicie pochłonięty swoją czynnością, że w zasadzie wyklucza to obecność widza, choć w sposób mniej zdecydowany niż w *Narcyzie*. Mam pokusę ustanowić relację między tym malowidłem a słynną definicją malarstwa, którą Benedetto Varchi otrzymał od Jacopa Pontormo w kontekście prośby tego pierwszego o porównanie sztuk: „Malarstwo to lichy utkane płótno, nietrwałe i niewielkiej wartości, bo jak się mu usunie wierzchnią powłokę, nikt nie zwróci więcej na nie uwagi”. Jeśli przez „wierzchnią powłokę” rozumieć materię malarską, którą można „usunąć” za pomocą szpachelki, to nie jest niemożliwe, że czynność młodzieńca obierającego owoce miała jakiś związek ze zdaniem Pontormo i implikuje koncepcję malarstwa jednocześnie materialistyczną i melancholijną. Jest to twierdzenie teoretyczne bliskie temu, które *Narcyz* formułuje na swój sposób: malarstwo jest pracą melancholijną, przypominającą ciągle opóźnianą próbę przytulenia ukochanej istoty, która każe na siebie czekać, ukrywa się i oddala, ale jest także próbą

odtworzenia rzeczywistości – wiernej do tego stopnia, że staje się rodzajem halucynacji, w której rzecz namalowana wydaje się żywa jak w lustrze. Malarstwo jest wreszcie miejscem przemiany, miejscem, gdzie wiedza malarza może uchronić żyjącego od śmierci. Pierwsza część tego twierdzenia odsyła nas do wyczerpującego czekania *Chorego Bachusa*, drugą i trzecią odnajdujemy w słynnym poemacie napisanym przez Giambattistę Marina w hołdzie dla Caravaggia po jego śmierci:

Okropny spiszek, Michale,  
Śmierć i Natura na zgubę twą uknuły.  
Ta ostatnia się bała,  
Że twa ręka ją przewyższy na każdym obrazie,  
Który stwarzałeś, nie malowałeś;  
Pierwsza zaś oburzeniem pałała,  
Bo ilu jej sierp ludzi wykosił,  
Tylu twój pędzel z wielkim zyskiem  
Stwarzał na nowo.

Trzeba się wystrzegać, by w tym prostym poemacie o dość banalnej treści nie streścić całej złożoności *Narcyza*, ale podkreślając moc stwórczą malarza i jego trud rywalizacji ze śmiercią, Marino pozwala nam uchwycić napięcie, jakie się pojawia między dwiema połówkami okręgu. Jeśli w wyobraźni obrócimy koło wokół jego środka, zauważymy z jednej strony uśmiercającą degradację figury, a z drugiej powrót do życia, inkarnację, którą moglibyśmy nazwać zmartwychwstaniem, gdyby kontekst mitologiczny nie nakazywał nam mówić raczej o metamorfozie.

*Kosz owoców* mieści się w kategorii, którą określiliśmy jako obraz-dar. Można w nim dostrzec replikę *Chłopca z koszem owoców*, z którego jednak usunięto postać ludzką. Funkcja prezentacji obdarowywującej oferty jest obecna w odwołującym się do widza mechanizmie, jaki sam obraz dźwiga poprzez taką instalację, która burząc równowagę kosza, wychodzi niejako poza płaszczyznę obrazu i wkracza na teren widza, podobnie jak czynił to gest chłopca z koszem z Galerii Borghese, ale tu pozbawiony ludzkiej obecności. W ten sposób sam kosz staje się podmiotem apelującym do widza, co oznacza przypisanie rzeczom władz i godności, które do tej pory były zarezerwowane wyłącznie dla ludzi.

To malowidło kardynał Del Monte ofiarował kardynałowi Fryderykowi Borromeuszowi. Biorąc pod uwagę reputację hierarchy i jego pierwszoplanową rolę w katolickiej kontrreformacji, *Kosz* był interpretowany jako próżność albo – przeciwnie – jako wyobrażenie Kościoła z odniesieniem do kosza owoców z *Pieśni nad pieśniami*. Ta ostatnia interpretacja wprawia mnie w zakłopotanie, ponieważ wydaje mi się daleka od wizualnej oczywistości i przykładająca zbyt dużą wagę do podręcznikowego symbolizmu.

Co do interpretacji alegorycznej – sprawa jest zdecydowanie bardziej interesująca: kosz zawiera zarówno dojrzałe owoce, jak i owoce, które zaczynają gnić. Niezależnie od zwyczajów i statusu społecznego zleceniodawcy i adresata nadaje się do kontemplacyjnego odbioru z refleksją moralną nad upływem czasu i ulotną próżnością rozkoszy zmysłowych. Można jednak odwrócić interpretację i potraktować owoce jako dar Boży, umieszczony u dołu hierarchii bytów, ale w swej skromności godny bycia przedmiotem kontemplacji dla chrześcijanina.

Ta lektura, bliska duchowości Fryderyka Boromeusza i jego chrześcijańskiej wizji stworzenia, została przywołana ze względu na obfitość martwych natur w jego kolekcji. Jednak w *Koszu owoców* zarówno wymiar alegoryczny, jak i wizja natury skromnej, ale godnej, nie są niczym innym jak tylko pewną możliwością. Malowidło nie potwierdza tego wprost, choć można obie opcje rozwinąć, wychodząc od bardziej dosłownej interpretacji, która przypisuje koszowi rolę „przedstawiania”, zwykle dokonywaną przez ludzkiego aktora. Ręka człowieka zresztą nie jest całkowicie nieobecna, ponieważ chodzi o owoce uprawiane, ułożone w koszu przez niewidzialną ludzką rękę. Ten akt kompozycyjny nie ma w sobie nic godnego zapamiętania, tak jak czynność tego, który przyjdzie, by wziąć jeden z owoców z koszyka. *Kosz* z Pinakoteki Ambrozjańskiej implikuje te drobne dotknięcia: człowieka wężącego w rękę i wybierającego owoce, które chce zaoferować, i człowieka biorącego je w swoje ręce. Jest tu choreografia gestów podobna do tej z *Bachus*, ale pod nieobecność postaci ludzkich, tak iż same owoce czekają, aż zostaną wzięte. Odnosząc się do *Bodegones* Juana Sancheza Cotana, Norman Bryson wykazał, że proponują one dotykalne efekty przestrzenne bliskości gestów w przeciwstawieniu do bardziej wzrokowych efektów właściwych dla perspektywy linearnej i dystansu, jakiego ona wymaga. Przestrzeń w *Bodegones* może być badana przez rodzaj wizualnej palpacji, to znaczy za pomocą ciągłego przechodzenia między widzeniem i dotykiem. Te uwagi odnoszą się już do *Kosza*, wymyślonego kilkadziesiąt lat przed *Bodegones* i również wystawionego na interakcję zmysłów, kiedy wyobraźnia dotykowa, po zważeniu w rękę owoców, ustępuje miejsca wzrokowi, który widzi je, jakby ich nigdy wcześniej nie widział, ponieważ ma jeszcze w pamięci ich ciężar i ich fakturę. W tym zdumieniu kryje się drobne upokorzenie: czy ja naprawdę nigdy nie widziałem tych prostych i często trzymany w rękach przedmiotów, tak że trzeba było namalowanego obrazu, abym sobie to uświadomił? Ale jeśli nie widzę najzwyczajniejszych przedmiotów, to czy potrafię

zobaczyć te ważniejsze? Swoim *Koszem* Caravaggio zadaje pytanie o pełną miłości troskę o rzeczy i istoty żywe, której sensowne życie wymaga, ale którą ludzie okazują rzadko albo wręcz wcale. Zauważyliśmy, że *Kosz* zwraca się do nas tak, jak zrobiłaby to namalowana postać, co jest „efektem podmiotu” tym bardziej paradoksalnym, że nie ma w sobie nic antropomorficznego i że został namalowany w taki sposób, by narzucać się ze swoją nieożywioną „rzeczowością” martwej natury. Inaczej mówiąc, dający owoce posunął delikatność swego gestu do tego stopnia, że zniknął; dar jest powierzony samemu przedmiotowi daru i – przez rozszerzenie – obrazowi, który – od ponad pięciu wieków nie przestaje prezentować kosza widzowi. *Still life* wciąż i stale żyjący – ta angielska definicja zdecydowanie lepiej tu pasuje niż określenie „martwa natura”, ponieważ stawia nas wobec ahistorycznej czasowości obrazu, który nie wykazuje żadnego śladu przynależności do możliwego do rozpoznania czasu, ale przynależy po prostu do życia, które w nieokreślony sposób się przedłuża dzięki sztuce. Kiedy patrzymy dziś na *Kosz*, wydaje się, jakby został dopiero co przygotowany, tym bardziej że na rynku wciąż spotykamy identyczne owoce i plecione kosze. *Kosz*, mimo że zdradza swoją immanencję rzeczy narażonej na niszczycielskie działanie czasu, jest paradoksalnie umieszczony poza czasem. Namalowany obraz zatrzymał dojrzewanie owoców, które dzięki urokowi sztuki wciąż są w zasięgu ręki.

*Rozdział pochodzi z albumu Giovanni Careri „Caravaggio. Stwarzanie widza” wydanego przez Wydawnictwo Jedność*

*Współpraca redakcyjna: Jakub Reszke*



Ministerstwo  
**Kultury**  
Dziedzictwa  
Narodowego  
**i Sportu.**



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030

