

Jarosław Jarzewicz: Błędy Caravaggia

Caravaggio nie był „artystą odrzuconym”, „zapoznanym prekursorem”. A wręcz przeciwnie. Jego wybitny talent został bardzo szybko rozpoznany i uznany. Cieszył się sławą wśród kolegów „po fachu” i opieką możnych mecenasów – w tym książąt i kardynałów. To właśnie dzięki nim przez dłuższy czas uchodziły mu „na sucho” liczne chuligańskie wybryki a nawet popełniane przez niego przestępstwa – pisze Jarosław Jarzewicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Caravaggio. Rzeczywistość światłocienia”.

Życie Caravaggia to niemal gotowy scenariusz przygodowego filmu z gatunku „płaszczka i szpady”. Oto utalentowany młodzieniec z prowincji przyjechał do Rzymu w 1592 roku. Nie mając grosza przy duszy, ima się różnych zajęć, popada w podejrzane towarzystwo, zapada ciężko na zdrowiu. Będąc w szpitalu, poznał ludzi, którzy pomogli mu stanąć na nogi. Znajduje zatrudnienie w warsztacie Giuseppe Cesari (Cavaliera d'Arpino) – malarza będącego wówczas u szczytu sławy, ówczesnej gwiazdy życia artystycznego Rzymu. Dzięki temu Caravaggio zawarł znajomości w środowisku artystów i koneserów a jego talent został bardzo szybko odkryty i doceniony. Specjalizując się u d'Arpina w malowaniu martwych natur, zyskał sławę wirtuoza w tym gatunku. Dla wyrafinowanych znawców (w tym przede wszystkim dla kardynała Francesco del Monte, w którego pałacu przez kilka lat mieszkał) namalował Caravaggio szereg obrazów o tematyce mitologicznej i rodzajowej. Dzięki protekcji kardynała artysta uzyskał także pierwsze duże zlecenie publiczne – na wykonanie obrazów do kaplicy św.

Mateusza w kościele San Luigi dei Francesi. Dzięki temu sława malarza rozbłysła niczym supernowa na firmamencie artystycznym. Posypały się kolejne zlecenia od możnych patronów.

Pomyślny okres skończył się dramatycznie po kilku zaledwie latach. W 1606 roku Caravaggio wdał się w uliczną bójkę, w wyniku której zabity został jego przeciwnik. Nie czekając na wynik śledztwa, malarz uciekł z Rzymu do Neapolu, korzystając z pomocy możnego rodu Colonnów. W Neapolu dzięki ich protekcji jego gwiazda zajaśniała na nowo – znów posypały się prestiżowe zlecenia, a jego malarstwo wpłynęło na zdecydowanie na oblicze tamtejszej sztuki. Po kilkumiesięcznym, pełnym sukcesów pobycie, Caravaggio opuścił Neapol i udał się na Maltę, gdzie został powitany jako wielki artysta, przyjęty do zakonu kawalerów maltańskich, obsypany zaszczytami i zleceniami. Również w tym wypadku pomyślny okres skończył się dramatycznie: w 1608 roku – artysta znowu wdał się w uliczną bijatykę, w której trakcie zranił innego rycerza. Został uwięziony i karnie wydalony z zakonu. Jednak udało mu się uciec z więzienia i przedostać na Sycylię. Tam korzystając z pomocy dawnego przyjaciela, jeszcze z czasów pracy u d'Arpina, wędrował z miasta do miasta, zostawiając w kolejnych stacjach swojej tułaczki (Syrakuzach, Mesynie, Palermo) kolejne arcydzieła. Potem wrócił do Neapolu i znowu został życzliwie powitany, i znowu dobra passa nie trwała długo. Tym razem to Caravaggio został ciężko zraniony w wyniku napaści nieznanymi sprawcami. Uzyskawszy dzięki wstawiennictwu możnych protektorów papieskie ułaskawienie, udał się drogą morską do Rzymu. Jednak w trakcie postoju statku w Porto Ercole, został pomyłkowo zatrzymany przez hiszpańskich żołnierzy poszukujących – jak się okazało – kogoś innego. Mimo że po wyjaśnieniu został zwolniony z aresztu, nie mógł już kontynuować podróży, gdyż jego statek odpłynął. W ciągu kilku następnych dni artysta zapadł na zdrowiu i zmarł 18 lipca 1610 roku.

Ważną częścią legendy Caravaggia było również odrzucenie jego sztuki przez nierozumiejących, konserwatywnych odbiorców. Mamy oto „pełen zestaw”: genialny malarz, wyrastający ponad swój czas, będący nonkonformistą pod każdym względem (także obyczajowym i społecznym), zostaje wyrzucony na margines – prekursor wyklętego artysty awangardowego. Jednak ten obraz nie jest całkowicie zgodny z historią, która okazuje się znacznie ciekawsza od upraszczającego stereotypu. Caravaggio nie był „artystą odrzuconym”, „zapoznanym prekursorem”. Wręcz przeciwnie. Jego wybitny talent został bardzo szybko rozpoznany i uznany. Cieszył się sławą wśród kolegów „po fachu” i opieką możliwych mecenasów – w tym książąt i kardynałów. To właśnie dzięki nim przez dłuższy czas uchodziły mu „na sucho” liczne chuligańskie wybryki, a nawet popełniane przez niego przestępstwa. Natomiast rzeczywiście jego charakter był ekscentryczny (delikatnie rzecz nazywając) i zapewne często stawiał swoich protektorów w bardzo trudnym położeniu. Jego biografowie informują, że w przerwach w pracy miał zwyczaj Caravaggio chodzić po mieście z rapierem u pasa, szukając zaczepki i mocnych wrażeń. Inny jeszcze fakt rzuca charakterystyczne światło na cechy jego osobowości. Otóż w trakcie swoich wędrówek po Sycylii (będąc przestępcą uciekającym zarówno przed papieskim, jak maltańskim wymiarem sprawiedliwości) gorączkowo wręcz pracował, spał w ubraniu i z bronią, zarazem jednak w poczuciu wyższości szydził z miejscowych malarzy.

Kilka obrazów autorstwa Caravaggia, które później stały się ozdobami muzealnych kolekcji, nie znalazło uznania w oczach zamawiających, skąd wzięła się pokutująca jeszcze do dziś popularna legenda o konserwatywnym klerze, który nie rozumiał nowatorskiej sztuki. I w tym wypadku bliższe przyjrzenie się okolicznościom pozwala na pełniejsze zrozumienie całej sytuacji. Zacznijmy od stwierdzeń

*Mamy oto „pełen zestaw”:
genialny malarz, wyrastający
ponad swój czas, będący
nonkonformistą pod każdym
względem, zostaje wyrzucony
na margines*

ogólnych: ówczesne
rzymskie
duchowieństwo jako
zbiorowość było
wtedy największym
zleceniodawcą i
mecenaszem sztuki.
Właśnie w tej
warstwie znajdziemy
też wybitnych

znawców i koneserów, do których zaliczyć można patronów Caravaggia – np. kardynałów del Monte i Borghese. W na przełomie XVI i XVII w., w ramach przygotowań do wielkiego jubileuszu, niemal wszystkie rzymskie kościoły były modernizowane lub uzyskiwały nowe wyposażenie. Miasto było w tym czasie wielkim atelier, w którym zatrudnienie znajdowały rzesze artystów. Pod względem talentu i artystycznych kompetencji oczywiście się oni różnili, jednak średni poziom był mocno wyśrubowany. Dowodem tego są dzieła znajdujące się w dziesiątkach rzymskich kościołów – nawet tych bardzo skromnych. W takiej sytuacji bardziej prawdopodobne jest stwierdzenie, że zleceniodawcy odrzucili obrazy Caravaggia nie dlatego, że się nie znali na sztuce, ale właśnie dlatego, że się znali.

Pierwszym z odrzuconych był obraz namalowany w 1602 roku, przedstawiający św. Mateusza (tzw. Inspiracja I, il.1.), przeznaczony do kaplicy w kościele San Luigi dei Francesi.



Po dostarczeniu przez artystę w 1600 r. entuzjastycznie przyjętych bocznych obrazów (*Powołanie i Męczeństwo św. Mateusza*), zawarto drugi kontrakt, w którym Caravaggio zobowiązał się namalować obraz do retabulum ołtarza w kaplicy. Według kontraktu przedstawiony miał być św. Mateusz piszący Ewangelię („in actu scribentis Evangelium”) i anioł na prawo od niego, który mu dyktuje („imagine ancor d'un angelo

a man dritta in actu dictare Evangelium”). Obie osoby miały być przedstawione w pełnej postaci. W pierwszej wersji obrazu, dostarczonej jeszcze w tym samym 1602 roku, widzimy św. Mateusza siedzącego z wielką księgą na kolanach i mozolnie stawiającego w niej litery. Stojący przy nim anioł delikatnie ujmuje jego niezgrabną dłoń i pomaga mu pisać niczym nauczyciel dziecku uczącemu się tej trudnej sztuki. Obraz jest (a raczej był, gdyż został zniszczony w 1945 roku) niewątpliwym arcydziełem, został doceniony niemal natychmiast – po odrzuceniu przez zleceniodawców został nabyty przez jednego wybitnych znawców i kolekcjonerów – markiza Giustinianiego. Dlaczego zatem został nieprzyjęty do kaplicy przez zamawiających? Kluczowa jest kwestia relacji pomiędzy aniołem i ewangelistą. Nie jest to jedynie problem takiej czy innej (tradycyjnej lub nowatorskiej) konwencji artystycznej, ale znacznie poważniejszy, bo mający istotne implikacje religijne. W pierwszej wersji, jak stwierdziliśmy, anioł prowadzi rękę Mateusza niczym nauczyciel rękę dziecka nieumiejącego pisać.

Mateusz przedstawiony został zatem jako (prawie) analfabeta, nie bardzo zdający sobie sprawę z tego, co pisze. Anioł jest tutaj faktycznym pisarzem, a Mateusz tylko „trzyma” pióro. Bardzo prawdopodobne jest, że ten motyw będący dla malarza okazją do wirtuozerskiego opisu w przedstawieniu skomplikowanych pów, relacji przestrzennych i skontrastowania fizjonomii obu postaci, mógł zostać przez zamawiających potraktowany jako złamanie kontraktu, w którym przecież wyraźnie stwierdzono, że to Mateusz miał być przedstawiony „in actu scribentis”, a anioł miał mu dyktować. Co istotniejsze, takie przedstawienie ewangelisty sugeruje interpretację sprzeczną z kościelną nauką o inspiracji skrypturystycznej Pisma świętego. Otóż według tej zasady księgi Biblii są rozumiane jako teksty natchnione, powstałe z Bożej inspiracji, ale są one zarazem także pismami

mającymi ludzkich autorów i redaktorów. Od czasów Ojców Kościoła do dziś natchnienie skryptyurystyczne przeciwstawiane jest przez katolickich teologów nieprawowiernej koncepcji natchnienia mantycznego, w myśl której święte teksty powstawać miałyby z wyłączeniem świadomości człowieka, stającego się bezwolnym medium działającym jakby w stanie hipnozy. To był istotny powód, dla którego obraz (mimo jego wybitnej wartości artystycznej) został uznany za niestosowny, gdyż uchybiał godności apostoła-ewangelisty, sugerując jego analfabetyzm i nieświadomość.



W drugiej wersji (Inspiracja II, il. 2.), wykonanej jeszcze w tym samym roku, Caravaggio skorygował ten błąd i – tym razem zgodnie z kontraktem – namalował anioła dyktującego („in actu dictare”), a ewangelistę w skupieniu słuchającego, aby wiernie zapisać przekazaną treść. Przedstawienie apostoła-ewangelisty było w pierwszej wersji niewłaściwe do publicznie dostępnego miejsca w kościele nie ze względu na jego naturalizm, ale ze względu na prawdopodobieństwo błędnego odczytania jego treści. Tymczasem była to absolutnie kluczowa sprawa. Wśród nielicznych postanowień Soboru Trydenckiego dotyczącego sztuki znajdziemy takie oto zalecenie:

„Ponadto niechaj biskupi sumiennie pouczają, iż przez historie tajemnic naszego Zbawiciela, przedstawione w obrazach i innych wyobrażeniach, ludzie zyskują wiedzę i zostają utwierdzeni w artykułach wiary, które należy zachowywać w pamięci i ustawicznie czynić przedmiotem medytacji. I że z wszystkich świętych obrazów pochodzi ogromna korzyść; nie tylko, że przypominają one ludziom o dobrodziejstwach i darach, jakimi ich Chrystus obsypuje, lecz także dlatego, że poprzez świętych stawiane są przed ludzkimi oczyma boskie cuda i zbawienne przykłady, tak by mogli Bogu za te rzeczy podziękować, kształtować swe życie i postępowanie na podobieństwo świętych i zyskać podniecie do czci i miłości Boga i do uprawiania pobożności. [...] Gdyby w te święte i zbawienne praktyki miały się dostać jakieś nadużycia, święty sobór wyraża żywe pragnienie, ażeby zostały one całkowicie usunięte, żeby więc **nie bywały pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla nieuczonych stanowić okazję do poważnych błędów.** [wyróżnienie J.J.] Święty Sobór postanawia, iż nikomu nie wolno umieszczać, ani

polecać umieszczać w jakimkolwiek miejscu w kościele, nawet najbardziej wydzielonym, jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeśli nie został zatwierdzony przez biskupa”.

Obraz Caravaggia został odrzucony, gdyż naruszał tę podstawową wówczas zasadę sztuki kościelnej, której główną funkcją miało być nauczanie prawd wiary. Na pewno jednak nie są trafne próby wytłumaczenia odrzucenia pierwszej wersji ze względu na bose stopy apostoła, gdyż na drugim, przyjętym obrazie, do dziś znajdującym się w kaplicy, jest on przecież również bosy. Pewne światło na sprawę rzuca G.P. Bellori, którego książka opublikowana została wprawdzie dopiero w 1672 roku, jednak mógł się on oprzeć na wiarygodnych przekazach. Otóż według jego relacji powodem odrzucenia była niestosowność, brak *decorum* („figura non haueua decoro”), co przejawiało się w prostackim wystawieniu nóg ku widzowi (dosłownie: „ku ludowi”). Nie chodziło zatem o to, że stopy są bose, ale że są w rażący, grubiański sposób wyeksponowane („con le gambe incaualcate, e co'piedi rozzamente esposti al popolo”). Brak decorum jednak polegał przede wszystkim na niestosownym przedstawieniu ewangelisty jako prostaka i analfabety. Odrzucenie pierwszej wersji św. Mateusza było dla autora silnym ciosem, niemal doprowadziło go to do rozpacz, ale sytuację uratował markiz Giustiniani, kupując obraz do swojej kolekcji: to, co było niestosowne w kościele, było jak najbardziej stosowne w pałacu wyrafinowanego arystokraty.

Malarz chcąc naprawić swój błąd bardzo szybko, jeszcze w tym samym 1602 r. dostarczył drugą wersję uwzględniającą oczekiwania zamawiających. Przy okazji wymiany obrazu dokonał również korekt o charakterze artystycznym. Jedną z nich jest zmiana sposobu ujęcia. W pierwszej wersji widzimy ewangelistę w silnym zbliżeniu – tak, że jego

Obraz Caravaggia został odrzucony, gdyż naruszał podstawową wówczas zasadę sztuki kościelnej, której główną funkcją miało być nauczanie prawd wiary

postać z trudem mieści się w kadrze, a jego lewa noga jakby wystawała z wyobrażonej przestrzeni. Gdybyśmy wyobrazili sobie tę kompozycję na przeznaczonym dla niej miejscu, to

ta stopa wydawałaby się unosić nad mensą ołtarza, niemal przed nosem celebransa, co byłoby bardzo niestosowne. Mimo że obraz przeznaczony był do miejsca stosunkowo wysokiego, apostoł został ukazany tak, że patrzymy na niego jakby od góry. Nasz punkt widzenia znajduje się jakby ponad jego głową, dzięki czemu możemy zajrzeć do pisanej przez niego księgi. Taki punkt widzenia byłby w sprzeczności z miejscem przewidzianej ekspozycji dzieła. Tę sprzeczność artysta również skorygował. Na drugim obrazie widzimy św. Mateusza zgodnie z jego rzeczywistym usytuowaniem w kaplicy – z „żabiej perspektywy”, przestrzeń obrazu została skoordynowana z realnym punktem widzenia odbiorcy. Dzięki tej zmianie postać apostoła nabrała również dostojności, ponieważ została wyniesiona ponad poziom wiernych, pielgrzymów czy po prostu widzów. Został on wizualnie „wyniesiony do chwały ołtarza”.

Realizując swoje pierwsze publiczne zlecenie Caravaggio, który wcześniej wykonywał wirtuozerskie dzieła dla kolekcjonerów, zapewne miał ambicję stworzenia czegoś wyjątkowego, co zadziwiłoby znawców i innych malarzy. Udało mu się to. Jednocześnie jednak przekroczył zasadę decorum (stosowności), która była kluczowa dla całej estetyki wywodzącej się ze źródeł retorycznych. W myśl tej zasady formy, środki

wyrazu, powinny być dostosowane do funkcji i treści. Obowiązkiem twórcy było uwzględnienie tej zasady pod sankcją narażenia dzieła na błędną interpretację, a zatem chybienie celu. Takie błędy popełniał Caravaggio kilkakrotnie. Nie były to jednak najgorsze błędy, jakie popełnił.

Jarosław Jarzewicz

Jarosław Jarzewicz – prof. dr hab., kierownik Zakładu Historii Sztuki Starożytnej i Średniowiecznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, zainteresowania badawcze: sztuka (szczególnie architektura) średniowiecznej Europy Środkowej; ikonografia oraz sztuka przełomu XVIII i XIX w.; kwestie metodologiczne. Autor licznych publikacji, m.in. artykułu *„Powołanie św. Mateusza” Caravaggia, czyli kto jest kim w obrazie i skąd to wiadomo?*

Informacja bibliograficzna:

W artykule niniejszym rozwijam jeden z wątków mojej publikacji: *„Powołanie św. Mateusza” Caravaggia, czyli kto jest kim w obrazie i skąd to wiadomo?*, Biuletyn Historii Sztuki, LXXXII: 2020, nr 3, s. 337-365, ISSN 00063967, (online: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/bhs/article/view/646>)

Źródła pierwotne dotyczące Caravaggia:

Carel van Mander, Het Schilder-Boeck. III, Het Leven der Moderne oft dees-tejtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders, Haarlem 1604, s. 191;

Giovanni Baglione, Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a'tempidi Papa Urbano Ottavo nel 1642, Roma 1642, s. 136-139;

Giovanni Pietro Bellori, Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1672, s. 201-216;

Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, ed. A. Marucchi, Roma 1956, s. 224-226.



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

