

## **Michał Haake: Nie tylko światło. O twórczości Caravaggia**

Czy strategia twórcza Caravaggia polegała jedynie na tym, że te zastane schematy przedstawieniowe wypełniał jeszcze bardziej skontrastowanym światłowieniem? Przy takim ujęciu problemu natychmiast przypominają się te obrazy z twórczości Caravaggia, na których światło nie służy tylko wydobywaniu postaci, lecz aktywnie współtworzy sens scen – pisze Michał Haake w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Caravaggio. Rzeczywistość światłowienia”.

Caravaggio-caravaggionizm-tenebryzm. Ten ciąg pojęć wskazuje na rolę, jaką obrazy włoskiego malarza odegrały w historii europejskiego malarstwa; na zainicjowany przez jego twórczość prąd artystyczny, który rozszerzył się w pierwszych dekadach XVII stulecia na większość ówczesnych krajów starego kontynentu i wydał wspaniałe owoce w dziełach A.Gentileschi, J.Ribery, S.Voueta, V.de Boulogne, G.Honthorsta, by wymienić jedynie kilka postaci z setek, które caravaggionizm reprezentowały. Wskazuje także na spajające ten nurt – oprócz tematyki – zainteresowanie malarskim opracowaniem silnego światła wydobywającego sceny z mroku.

Pytanie zatem, na czym polega wybitność dzieła Caravaggia, skoro w tysiącach dzieł z tego czasu odnajdziemy te same, co na jego obrazach dynamiczne kontrasty światłowieniowe? Kultura masowa, w tym filmy fabularne poświęcone artyście, dawno już rozstrzygnęła ten problem,

fascynując się przede wszystkim, a niekiedy wyłącznie burzliwym życiorysem Michelangela Merisi'ego, urodzonego 29 września 1571 roku w Mediolanie, zmuszonego u szczytu swojej kariery do ucieczki z Rzymu w 1606 r. dla uniknięcia kary za zabójstwo, i skazanego na tułaczkę, z której nie dane mu już było wrócić do Wiecznego Miasta. Z tej opowieści wyłania się geniusz, uformowany przez swoją biografię i kreujący swoje dzieła w ścisłym związku z życiowymi perypetiami. Trzeba nam uznać, że bez jego zanurzenia w świecie rzymskich rzeźmieszków i kurtyzan nie mielibyśmy ani nowatorskiego *Powołania św. Mateusza*, do którego dochodzi w rzymskiej tawernie, ani obrazu *Śmierć Marii*, na którym, zamiast idealistycznie ujętej figury zmarłej, Caravaggio przedstawił ciało prostytutki wyłowione z Tybru.

*Bez zanurzenia Caravaggia w świecie rzymskich rzeźmieszków i kurtyzan nie mielibyśmy nowatorskiego Powołania św. Mateusza*

Wyobraźmy sobie jednak, że twórca słynnych dekoracji do rzymskich kaplic Contarelli i Cerasi pozostaje anonimowy, a daty powstania obrazów niepewne. Czy

bylibyśmy wówczas w stanie wyodrębnić grupę dzieł jego autorstwa z nurtu, który nazywamy caravaggionizmem? Na pewno nie można byłoby poprzestać na wskazaniu dramatycznego *chiaroscuro*. Kiedy świat dowiaduje się o kolejnym, nowo odkrytym „obrazie Caravaggia”, to badane jest w pierwszej kolejności to, jak malował twarze, ciało, szaty. Sprawa jest znacznie ułatwiona, kiedy znane są kopie, które pozwalają dany obraz albo zaliczyć do ich grona (najczęściej), albo uznać za oryginalny (jak niedawno w przypadku *Ecce Homo* z Madrytu).

Caravaggio nie był geniuszem, który zstąpił z Parnasu, żeby odrzucając tradycję zaprowadzić w świecie sztuki własne porządki. Jego zadłużenie u poprzedników dalece wykracza poza frapujący dialog z dziełami Michała Anioła, które cytując, zdawał się mówić: „To z nim mnie porównujcie”, jak wtedy, gdy gest *Chrystusa z Powołania św. Mateusza* (Rzym, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, 1599-1600) – dzieła z cyklu, którym debiutował w dziedzinie sztuki monumentalnej – ukazał na wzór ręki Adama ze sceny *Stworzenia z Kaplicy Sykstyńskiej*, czy wtedy, gdy swoich Św. Janów oraz *Amora zwycięskiego* wzorował na postaciach sykstyńskich *Ignudi*. Wykorzystał także rozmaite podpowiedzi z malarstwa lombardzkiego (Alessandro Buonvicino zw. Morreto), być może także weneckiego (Jacopo Palma il Giovane), potem rzymskiego (Girolamo Muziano). Od nich także uczył się wykorzystania silnego *chiaroscuro*. Dochodził więc do swoich śmiałych rozwiązań na drodze podpatrywania innych – analogicznie do innych nowatorów malarstwa, jak Giotto chociażby, który transponował wzorce sztuki bizantyjskiej.

Czy więc strategia twórcza Caravaggia polegała jedynie na tym, że te zastane schematy przedstawieniowe wypełniał jeszcze bardziej skontrastowanym światłowieniem? Przy takim ujęciu problemu natychmiast przypominają się te obrazy z twórczości Caravaggia, na których światło nie służy tylko wydobyciu postaci, lecz aktywnie współtworzy sens scen. Najbardziej spektakularnym tego przykładem jest wspomniane *Powołanie św. Mateusza*, na którym ręka Chrystusa wyciągnięta do przodu w geście powołania sąsiaduje z zarysowanym powyżej na ścianie strumieniem światła, które jest jej optycznym przedłużeniem i sięga wybranego apostoła. Do pomysłu tego artysta powróci w obrazach malowanych na Sycylii (*Wskreszenie Łazarza*, *Pogrzeb św. Łucji*), choć opracuje go w każdym wypadku inaczej. Czy

jednak poza tymi trzema z przeszło 70 potwierdzonych dzieł artysty znajdziemy jeszcze takie, które ukazują analogiczną koincydencję między gestem postaci a światłem? Raczej nie, ale nie na tym wyczerpuje się innowacyjność artysty.

Funkcja światła w *Powołaniu św. Mateusza* wykracza dalece poza powyższą charakterystykę. Światło na ścianie jest tylko jednym z dwóch strumieni, ponieważ drugi pada na plecy św. Piotra znajdującego się przed Chrystusem. Padając z góry odnosi się ono do realnego okna doświetlającego kaplicę i umieszczonego ponad ołtarzem. Artysta skonfrontował zatem dwa rodzaje światła: przywołanie realnego źródła podkreśla nierealność światła, które staje się wyrazem sprawczej mocy Chrystusa. Strategię polegającą na uzgadnianiu realnej przestrzeni ze światłem wyobrazonym Caravaggio będzie się konsekwentnie stosował w kolejnych realizacjach kaplicowych.

W *Nawróceniu św. Pawła* (Rzym, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi, 1600-1601) zaznaczył kilkoma promieniami światło, które wpada przez okno mieszczące się w ścianie transeptu przeciwległej do kaplicy. Biegnie ono ku powalonemu na ziemię Szawłowi oraz tworzy dominującą na obrazie jasność skupioną w... białej łacie na końskim cielsku, które wypełnia ponad połowę powierzchni obrazu. Wyróżnia przez to symbol grzechu – konia, z którego potężną sylwetą leżąca postać jest optycznie zespolona w krąg. Podkreśla jej grzeszność, która stała się przyczyną boskiej interwencji. Światło jest więc nie tylko środkiem wydobywania figur z mroku, lecz także kreowania semantyki obrazu. Kreacja ta dokonuje się w ścisłym związku z realną przestrzenią. Światło z transeptu pada przecież także na widza oglądającego obraz Caravaggia i buduje korespondencję między losem Pawła a obecnością obserwatora, kierując do tego drugiego przesłanie o

Bożej łasce podnoszącej nawet najbardziej zatwardziałyh grzeszników i – w zgodzie z zaleceniami Soboru Trydenckiego, ale jakże oryginalnie – aktualizując w ten sposób ewangeliczną opowieść.

*Światło jest więc nie tylko  
środkiem wydobywania figur z  
mroku, lecz także kreowania  
semantyki obrazu*

Fascynujący wymiar  
gry między obrazem,  
przestrzenią a  
wizmem miała  
realizacja  
*Opłakiwania* w  
kaplicy w rzymskim

kościół Filipinów Santa Maria in Vallicella. Obecnie jest tam kopia obrazu, która pozwala sobie wyobrazić pierwotną sytuację. Stworzony przez Caravaggia w 1603 r. obraz ołtarzowy, znany jako *Złożenie do grobu*, ukazuje wydobyte ostrym światłem postaci trzymające i opłakujące martwego Chrystusa. Ciało Chrystusa dźwigane przez Nikodema i Jana stojących na płycie, której narożnik zdaje się wysuwać przed lico obrazu, w przestrzeń kaplicy i ponad mensę ołtarzową. Kapłan sprawujący mszę w obrządku trydenckim unosił ręce z hostią na wysokość, przy której uczestnicy mszy widzieli hostię na tle wyobrazonego ciała Chrystusa, co w oczywisty sposób dookreślało sens dokonującej się transsubstancjacji.

Jeszcze inaczej Caravaggio zaaranżował kompozycję swojego największego rozmiarami dzieła, które do dzisiaj można oglądać w pierwotnym kontekście przestrzennym. *Ścięcie św. Jana* zostało wykonane w 1608 r. jako forma wdzięczności za przyjęcie artysty do grona Kawalerów Maltańskich, co otwierało – jak mógł on wtedy sądzić – szansę na pozytywne rozstrzygnięcie starań o rehabilitację w Rzymie. Jak wiadomo, nadzieje te spełzły na niczym na skutek rychłego

oskarżenia artysty przez Zakon i uwięzienia, z którego udało mu się uciec i dotrzeć na Sycylię. Obraz był przeznaczony do Oratorium San Giovani Decolatto przy katedrze w Valletcie, pełniącego także funkcję martyrium, dostępnego pierwotnie jedynie z cmentarza, na którym pochowano ofiary oblężenia tureckiego z 1565 r. Pierwotnie, w lunecie sklepiennej ponad obrazem Caravaggia znajdowało się przedstawienie rzezi dokonanej przez Turków na obrońcach zamku St. Elmo. W tym kontekście obraz ukazywał „pierwszego pokonanego rycerza”. Krew płynąca z szyi św. Jana sąsiadująca z leżącą obok opasującą świętego skórą baranka (a nie wielbłądzą) tworzy odniesienie do sprawowanej eucharystii. Było to czytelne przy pierwotnym usytuowaniu ołtarza tuż pod obrazem. (W 1680 roku został on odsunięty od ściany na trzy metry). W ten sposób artysta podkreślił związek między ofiarą poniesioną przez św. Jana za Chrystusa a powołaniem zakonników modlących się przed obrazem ukazującym postawę ich patrona jako wzorcową.

Przykładów budowania złożonych zależności między malarskim obrazem a pierwotnym kontekstem przestrzennym znajdziemy w twórczości Caravaggia więcej. Wspomnieć wystarczy o obrazie *Śmierć Marii* (Luwr), tworzonym jako obraz ołtarzowy do rzymskiego kościoła Santa Maria della Scala, lecz niezaakceptowanym przez zamawiających je karmelitów.

Kreując swoje dzieła budował więc Caravaggio ścisłą relację między światłem a semantyką obrazu, często w sposób, który do dzisiaj prowokuje do nowych odczytań. Przywołajmy po raz wtóry *Powołanie św. Mateusza*, nad którym wylano morze atramentu chcąc ustalić, która właściwie postać przedstawia apostoła: czy brodacze w centrum obrazu, czy może raczej młodzieniec siedzący po lewej stronie? Wspomnijmy

także *Męczeństwo św. Mateusza* z tej samej kaplicy, ukazujące w centrum nagą postać, która przeważnie uchodziła za zabójcę, ale przecież może być jedną z chrzczonych postaci, która pochyła się nad apostołem i podnosi miecz porzucony przez odchodzących na lewo morderców. I raz jeszcze *Złożenie do grobu*, które nie dawało spokoju odnośnie tego, jak jest funkcja wspomnianej płyty: czy służy ona do zamknięcia pieczary, czy może raczej jest płytą namaszczenia? Naśladowcy tych dzieł na ogół próbowali wszystkie te „niejasności” rozstrzygnąć na rzecz jednoznaczności układu, jak choćby Rubens, który dodał przestrzeń grobu, aby nie było wątpliwości, do czego służy płyta, na której Caravaggio wyobraził grupę *Opłakiwania*. Także tego rodzaju zmagania z dziełami Mistrza z Caravaggio świadczą o ich wyjątkowości.

*Michał Haake*

---

**Michał Haake** – prof. UAM, dr hab., historyk sztuki, autor monografii naukowych, m.in. *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (Poznań, 2015), i licznych artykułów, w tym także poświęconym sztuce Caravaggia.



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

