

## Skandalista Michelangelo Merisi da Caravaggio

### Kilka uwag o powieści Petera Dempfa *Testament Caravaggio*

„Zadaniem dzieła sztuki jest wyróżniać się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować uwagę odbiorcy, poruszyć go emocjonalnie i wywołać przepływ myśli tematycznie z dziełem związanych”<sup>1</sup>. Tak zdefiniowane zadania sztuki odzwierciedlają jednocześnie przekonanie, że zadaniem artysty jest wyróżniać się, odbiegać od przyjętych wzorców zachowań czy relacji z otoczeniem. Podobne przekonanie wiąże się jednak z nieuchronnym uwikłaniem w pewne stereotypy, zamknięciem postaci artysty w określonym modelu psychologicznym i także portretowanie go w literaturze czy filmie. Jako że osoba twórcy ściśle powiązania jest z aktywnością artystyczną, wynika z tego, że proces powstawania dzieła sztuki jest całkowicie podporządkowany wewnętrznym przeżyciom i doświadczeniom artysty.

Stanisław Leon Popek wskazuje, że „wiele obserwacji, a także badań psychologicznych opartych na materiale testowym wykazuje [...], że jeżeli nie choroba psychiczna, obejmująca całą sferę osobowości, to zaburzenia emocjonalne, nadmierna pobudliwość i nadwrażliwość emocjonalna, neurotyczność, większa niż przeciętna skłonność do uzależnień (alkohol, narkotyki), pojawiają się znacznie częściej u twórców sztuki niż u osób zajmujących się innymi dziedzinami”<sup>2</sup>. Badacz nadmienia wszakże, iż „ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością”<sup>3</sup>, chociaż z całą pewnością dostarczają materiału określającego zależność pomiędzy działalnością artystyczną a osobowością twórcy.

W powszechnym przekonaniu zadaniem i jednocześnie przywilejem artysty staje się niebanalny sposób postrzegania świata oraz wynikający z tego model prezentowania rzeczywistości. Oba te aspekty bywają podporządkowane kategorii skandalu, będąc rezultatem wyabstrahowania twórczych popędów z uporządkowanego, swoiście ujednoczonego schematu funkcjonowania. Wyniknięcie poza model harmonijnego trwania, interpretowane jako sprzeciw wobec spetryfikowanych metod tworzenia lub tradycyjnej moralności, stają się znakiem rozpoznawczym dzieł i stylu życia wielu uznanych artystów.

---

<sup>1</sup> P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P\\_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf](http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf), data dostępu: 17.11.2010, s. 112.

<sup>2</sup> S.L. Popek, *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010, s. 48.

<sup>3</sup> Tamże, s. 49.

Nie inaczej koncepcję tę prezentuje Peter Dempf w beletryzowanej biografii Michelangelo Merisiego da Caravaggia, zatytułowanej *Testament Caravaggia*. Losy artysty ukazane zostały w sztafażu sensacyjno-kryminalnym, niezwykle dokładnie jednak odsłaniając konfliktową osobowość Caravaggia, jego porywczy i niezwykle destrukcyjny charakter. Jeden z biografów malarza, Desmond Seward konstatuje zresztą, że „jednym z powodów, dla których Caravaggio tak bardzo fascynuje jest to, że na swoich obrazach umieścił wiele z własnej burzliwej osobowości”<sup>4</sup>, wskazując tym samym na ścisłą relację pomiędzy charakterem artysty a jego twórczością. Związek ten podkreśla także Dempf, konstruując opowieść o człowieku uwikłanym we własne namiętności. W tym wymiarze sztuka staje się metodą egzorcyzmowania przeszłości, środkiem, który w zamierzeniu ma uwolnić artystę od brzemienia grzechów młodości. Rozliczenie z dawnym życiem przeobraża się w obsesję, która bezustannie dręczy Caravaggia i powraca w jego dziełach. Interpretacja Dempfa bliska jest tutaj stanowisku niektórych badaczy twórczości Merisiego, sugerujących, że „artysta identyfikował się ze złem, publicznie wyznając, że jest grzesznikiem. Utrzymywano podobnie, iż Caravaggio w późniejszych autoportretach, na przykład Goliata świętego przez Dawida, oznajmiał światu swoją grzeszność”<sup>5</sup>. W twierdzeniu tym nietrudno doszukać się próby uzasadnienia dla porywczego usposobienia Caravaggia, wskazania bliskiego związku pomiędzy niepokojącym naturalizmem dzieł plastycznych a osobowością ich twórcy. W ujęciu Dempfa sztuka pełni właściwie funkcje demaskatorskie, stając się narzędziem ekspiacji artysty. Owa charakterystyczna „skandaliczność” dzieł Caravaggia jest tedy rezultatem określonej strategii, wynikając z osobistej i niezwykle intymnej potrzeby psychicznego oczyszczenia. Jednocześnie awanturniczy tryb życia, skłonność do agresji czy nadużywania alkoholu uzasadniają się jako znamienne niemożność ostatecznego rozliczenia z przeszłością, uwolnienia od pamięci o dawnych uczynkach. Uobecniające się zwłaszcza w późniejszych pracach Caravaggia cierpienie wynika w powieści właśnie z przeświadczenia o nieuchronności losu, staje się karą, z którą artysta zмага się już do końca życia.

Wyekspozowanie motywu cierpienia jako składnika arcydzieła jest refleksem powszechnego przeświadczenia o nadrzędnej roli emocji w procesie twórczym. Dempf prezentuje tutaj koncepcję kreacji artystycznej, wedle której cierpienie wpływa kształtującą na dzieło sztuki, gwarantując autentyczność przeżyć odbiorcy. Według neuroestetyki, poszukującej odpowiedzi na pytanie, jak powstaje i w jaki sposób oddziałuje dzieło na odbiorcę, sztuka jest „bodźcem dla systemu percepcyjno-emocjonalnego”<sup>6</sup>. W ujęciu niektórych badaczy „artyści posiadają ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której zazwyczaj nieświadomie korzystają podczas tworzenia [...]. W tym sensie każdy z artystów potrafi uruchomić zespół procesów neurofizjologicznych w mózgu odbiorcy i związane z tymi procesami doznania”<sup>7</sup>. Subtelna, choć jednocześnie niepokojąca gra światłocienia pełni w twórczości Caravaggia istotną rolę, podobnie jak portretowanie postaci w sposób na wskroś naturali-

<sup>4</sup> D. Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*. Przeł. R.A. Galos, Wrocław 2003, s. 10.

<sup>5</sup> Tamże, s. 69.

<sup>6</sup> P. Markiewicz, P. Przybysz, dz. cyt., s. 113.

<sup>7</sup> Tamże, s. 113-114.

styczny miało za zadanie manipulować wyobraźnią patrzącego tak, aby pojmował on emocje, jakie wpisane zostały w dzieło sztuki.

Nie tyle tematyka, ile sposób jej realizacji wydaje się być w twórczości Caravaggia elementem permanentnie szokującym współczesnych mu odbiorców. Treści religijne zostają tu bowiem połączone z obrazoburczą niemal metodą ukazywania modeli jako „brzydkich, obdartych, pochodzących z niższych klas”<sup>8</sup>, a więc pozbawionych cech idealizujących, które właściwe były dotychczasowej sztuce. Ową znaną „skandalizację” działalności artystycznej Caravaggia egzemplifikuje proces powstawania jednego z najważniejszych malowideł tego twórcy, *Śmierć albo Zaśnięcie Marii*. Obraz ów, uznany przez współczesnych Caravaggiowi za skandalizujący, amplifikuje przede wszystkim „bolesne człowieczeństwo Marii, której ręka spoczywa na wzdętym brzuchu [...] nie neguje odkupienia, lecz skłania do kontemplacji misterium uczłowieczonej boskości”<sup>9</sup>. Zarówno Dempf, jak i biografowie Caravaggia podkreślają, że malowidło nie znalazło uznania w oczach zleceniodawców, którzy „nie dostrzegli w nim kontemplacji boskości i śmierci, lecz «jakaś brudną dziwkę z Ortaccio», eksponującą [...] bose stopy i wzdęty brzuch. Gorzej jeszcze, modelka była kochanką Caravaggia”<sup>10</sup>.

W *Testamencie Caravaggia* martwe ciało prostytutki stanowi inspirację do ukazania postaci Marii, będąc nie tylko hołdem złożonym zamordowanej, lecz także swoistym manifestem estetycznym. Obraz „opowiada o ludzkiej rozpacz, cichej żałobie, wzrusza gestami i wyrazem twarzy – widzimy załamane ręce, melancholię, głębokie zamyślenie i mroczną grę cieni”<sup>11</sup>. Ukazanie kurtyzany jako Matki Boskiej stanowi drastyczne pogwałcenie dotychczasowych zasad realizowania tematyki sakralnej. Dopelnieniem szokującego zamysłu estetycznego jest w powieści Dempfa drobiazgowo deskrypcja procesu powstawania kompozycji. To „naturalistyczne przedstawienie śmierci”<sup>12</sup> zostaje bowiem opisane jako wielogodzinne, makabryczne i uciążliwe obcowanie żywych ze zmarłą. Szczególny naturalizm obrazów Caravaggia zostaje zatem wyeksponowany za pomocą sugestywnych scen, rejestrujących nie tylko twórczą pasję artysty, lecz także okoliczności zewnętrzne, a więc postępujący rozkład ciała, zmęczenie modeli, wzmagającą się przykrą woń czy krążące nad zwłokami roje much. Egzemplifikuje te okoliczności następujący *passus*: „dzień mijał, a woń, jaką wydzielало ciało Leny, stawała się coraz bardziej uciążliwa. Zbierała się pod nim kałuża wody z Tybru i płynów fizjologicznych. Nerina walczyła z mdościami i muchami, których było coraz więcej”<sup>13</sup>. Podkreślić przy tym należy, iż wszystkie te niedogodności wydają się zupełnie nie przeszkadzać artyście, który pogrążony we własnym świecie nie reaguje na bodźce zewnętrzne<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> D. Seward, dz. cyt., s. 96.

<sup>9</sup> H. Langdon, *Caravaggio*. Przekł. S. Kroszczyński, Poznań 2003, s. 263.

<sup>10</sup> Tamże, s. 264.

<sup>11</sup> Tamże, s. 262.

<sup>12</sup> D. Seward, dz. cyt., s. 79.

<sup>13</sup> P. Dempf, *Testament Caravaggia*. Przeł. J. Hashold, Warszawa 2007, s. 41-42.

<sup>14</sup> Edward Nęcka, pisząc o stanach świadomości w procesach tworzenia zwraca uwagę na fakt, że „w procesie twórczym występuje niekiedy częściowa lub całkowita utrata poczucia czasu” (E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1999, s. 98), która polega na stopieniu się z teraźniejszością. Podobne działanie jest wyrazem całkowitej koncentracji, sprzyjając twór-

Wyraźnie naturalistyczny sposób ukazania przez Dempfa procesu powstawania malowidła nawiązuje bezpośrednio do techniki malarskiej Caravaggia oraz przyjętej przez niego strategii tworzenia w najbardziej ekstremalnych warunkach i okolicznościach. Obsesyjna dążność do wnikliwego kopiowania natury łączy się tutaj z praktycznym sposobem wykorzystania światła, uniezależnienia się artysty od pory dnia. Metoda pracy, polegająca na posłużeniu się sztucznym oświetleniem, umożliwiła Caravaggiowi nie tylko pracę w dowolnym czasie, lecz znacząco wpłynęła na jakość prezentacji postaci, ich charakterystyczne usytuowanie pośród gry światła i cieni.

Sztuka jest w ujęciu artysty ściśle powiązana z postulatem naśladowania życia i stanowi jednocześnie hołd złożony zwyczajności pojmowanej jako autentyczność wraz ze wszystkimi konsekwencjami wiążącymi się z powszedniością człowieczeństwa. Jak podkreśla Langdon, „w [...] obrazie [*Zaśnięcie Marii*] nie ma żadnego odniesienia do pierwiastka boskiego, żadnych chórów anielskich usypiających Marię śpiewem, nikt nie spogląda w górę ku zaświatom, nic nie wskazuje na boską obecność, która rozproszyłaby atmosferę ciężkiej żałoby”<sup>15</sup>. Ten dysonans między świętością a cielesnością (i śmiertelnością) był wówczas tyleż autentyczny, co kontrowersyjny, bowiem „wierzo- no [wtedy], że po śmierci Marii jej dusza i ciało zostały wniebowzięte. Istniało wiele legend dotyczących ostatnich dni jej życia i chwili śmierci, jednak pod koniec XVI wieku, w trosce o historyczną rzetelność, wiele z nich usunięto z oficjalnej hagiografii. Stało się też tak w odpowiedzi na protestanckie ataki wobec kultu Matki Boskiej. Zaczęto przedstawiać ją jako raczej istotę ludzką, której udziałem było ludzkie cierpienie”<sup>16</sup>.

Jednoznaczność swoich dążeń artystycznych Caravaggio eksplikuje w powieści w formie (uznawanych za skandalizujące) wykładów, prowadzonych najpierw w Rzymie, potem w Neapolu. Jako propagator ukazywania świętości poprzez codzienność, cierpienie czy ułomność, Caravaggio pyta swoich słuchaczy: „po co nam układni ludzie na obrazach? Po co gładkie twarze i dobrze zbudowane ciała? [...] Kiedy malujecie świętych, weźcie za modele dziewczki i złodziejów. Szukajcie oznak charakteru w twarzy, bruzd, które wyrył czas [...] i tak właśnie malujecie waszych apostołów, waszych świętych, wasze Marie. Na twarzach mają zmarszczki, za paznokciami brud. Ich stopy są pobrudzone i wysuszone od ulicznego kurzu, a nogi pokryte sińcami”<sup>17</sup>. Zasada odzwierciedlania wiary poprzez prawdę o otaczającym świecie staje się prymarną regułą sztuki estetyki włoskiego artysty, konstytuując jednocześnie zasady sztuki wykraczającej poza ograniczenia czy kanony jej współczesne. Warto także zwrócić uwagę, że wypowiedź malarza jest niezwykle emocjonalna, dowodząc głębokiego zaangażowania w proces kształtowania nowych kanonów estetycznych. Deprecjonując obowiązujące reguły tworzenia, Caravaggio może zostać uznany nie tyle za skandalistę, ile za heretyka. Wykłady artysty „w Rzymie z pewnością zapro-

---

kości w ten sposób, że „umacnia zdolność do długotrwałego wysiłku ukierunkowanego na jeden cel i ułatwia wyjście poza społeczny kontekst twórczości” (tamże). Artysta niejako pozostaje zamknięty w kręgu własnej wyobraźni i świadomości, w pewnym sensie zyskując odporność na czynniki zewnętrzne, mogące wpływać hamująco na tworzone przez niego dzieło.

<sup>15</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 262.

<sup>16</sup> Tamże, s. 261.

<sup>17</sup> P. Dempf, dz. cyt., s. 137.

wadziłyby go do lochu. Tu, w Neapolu nie znano jeszcze Michelego, a wieść o jego bluźnierczych wykładach najwidoczniej nie dotarła jeszcze do dominikanów, którzy także i w tym mieście rozwijali działalność świętej Inkwizycji w imieniu Hiszpanii i Kościoła. W przeciwnym razie dawno uwięziono by go”<sup>18</sup>.

Poglądy malarza są nadzwyczaj kontrowersyjne, z jednej strony dowodząc niezwyklego wycucia estetycznego i głębokiej religijności, z drugiej ujawniając dążenie do sprzeciwiania się tradycyjnie pojmowanym zasadom wiary oraz poszukiwania własnej interpretacji świętości. Malarz dowodzi tu bowiem, iż proces tworzenia dzieła sztuki przypomina nadprzyrodzony proces kreacji, stawiając niemal znak równości pomiędzy utalentowanym człowiekiem a Bogiem. Postulat apoteozy codzienności jawi się w tym kontekście jako założenie, że to, co ludzkie jest w znacznym stopniu także naznaczone boskością. W swym kaznodziejskim zapale Caravaggio mówi bowiem: „sięgniecie boskości. Zaprawdę powiadam wam, tak mówi Pan, stworzyłem go na moje podobieństwo...”<sup>19</sup>. W ujęciu artysty piękno nierozzerwalnie wiąże się z brzydotą, które to wartości są względem siebie komplementarne. Reguły istnienia rzeczywistości warunkują ten określony ład, sytuując go równocześnie w kontekście boskiego porządku. „Jeśli Bóg stworzył ten świat, jakim jest, to stworzył tak samo piękno, jak i niedoskonałość. Bez niedoskonałości [...] nie ma piękna. Na czym mamy szkolić nasze spojrzenie? Jak rozpoznamy, co jest piękne, jeśli nie znamy tego, co nieproporcjonalne, zniekształcone? Prawdziwe piękno owoców w misie dostrzeżemy tylko wtedy, gdy owocom przydadacie robaka”<sup>20</sup>.

Wszystko to sprawia, że choć ekscentryczne poglądy na wiarę i awanturniczy tryb życia utrudniają mu codzienną egzystencję, Caravaggio bezsprzecznie wciąż pozostaje uwielbianym przez lud twórcą arcydzieł, przemawiających do wyobraźni prostych ludzi. Pomimo spektakularnych niepowodzeń, do których niewątpliwie należy zaliczyć nieprzychylnie przyjęcie *Zaśnięcia Marii*, „ludowi podobają się [...] jego obrazy. Są świeże, nowe i bliskie myśleniu oraz wyobrażeniom ludzi”<sup>21</sup>.

Rozważania o zadaniach rodzącej się nowej sztuki i niezwykłości artystycznych poczynań Caravaggia zajmują w powieści Dempfa miejsce nadrzędne. Intryga kryminalna dotyczy na równi życia osobistego malarza, jak i przyjętej przez niego estetyki. Dyskusja o nowej formie artystycznego wyrazu rozpoczyna się w momencie śmierci papieża, a wybór nowego ukazany zostaje jako zapowiedź zmian w systemacie mecenatu, a więc także i w wymaganiach odnoszących się do twórczej wizji świata. Pasja Caravaggia czyni go jednakowoż niewygodnym, wyprzedza on bowiem swoje czasy na tyle, że świat nie do końca gotów jest na pełne zaakceptowanie zmian zapowiadanych przez

<sup>18</sup> Tamże

<sup>19</sup> Tamże

<sup>20</sup> Tamże, s. 138. *Nb.* zaznaczyć trzeba, iż ostatnie zdanie wykładu powieściowego Caravaggia stanowi czytelną aluzję do jednego z najbardziej intrygujących dzieł włoskiego artysty. Martwa natura *Kosz z owocami* jest obrazem szczególnym, ponieważ „owoce w koszu są dziwnie jesienne i wydają się [...] wybrane tak, żeby uchwycić moment, kiedy zaczynają się psuć. Jest wśród nich kilka przejrzałych winogron i fig, jabłko z robakiem w środku, gnijąca prawie gruszka i stara brzoskwinia. Wszystkie owoce leżą pomiędzy [...] wędnącymi liśćmi. To [...] melancholijne dzieło ma w sobie smutne, zapadające w pamięć piękno” (D. Seward, dz. cyt., s. 59).

<sup>21</sup> P. Dempf, dz. cyt., s. 113.

twórczość artysty. O tym wszystkim rozprawiają głównie wielbiciele malarstwa Caravaggia, kardynał del Monte i Scipione Borghese, mający swoje odpowiedniki w rzeczywistości. Dyskusja o sztuce ściśle zresztą wiąże się ze zmianami optyki religijnej, jest polemiką z modelem wiary, typologią przeżywania tego, co święte i tego, co autentyczne. Camillo Borghese (papież Paweł V) konstatuje w powieści, że „żaden z jego [Caravaggia] obrazów nie ma w sobie ducha religijności naszych czasów. Zieje z nich ognisty podmuch reformacji, który rozrywa nasz Kościół i rodzi kolejne wojny. [...] Namalował ją [Marię] jako heterę, pozowała mu znana w mieście dziewczka. I jakby tego było mało, przedstawił Dzieciątka Jezus jako Apollona, nie, gorzej, jako Kupidyna, co rzuca zupełnie inne światło na tę tak zwaną Marię! Haniebne! Zamiast skupić się na zgniataniu zła [...] światłem podkreśla jej dekol, ukazuje płodność matek. Podwójnie haniebne i heretyckie”<sup>22</sup>.

Według Langdon rzeczywiście „modelami Caravaggia byli ludzie z bliskiego kręgu jego przyjaciół – malarze, żołnierze, prostytutki”<sup>23</sup>, a wybór ten jednoznacznie określił artystyczne determinanty jego twórczości. Fascynacja życiem i osobliwościami ulicy wynikała nie tylko z przekonania o prawdziwości przeżyć portretowanych ludzi, lecz wpływała na sposób ukazywania postaci na obrazach. Starość, ułomność, brzydota sygnalizowały autentyczność cierpienia, powszedniość i powszechność doznawanych przez nich upokorzeń i bezustanną walkę z trudami życia. Ten sposób oglądu określał w sposób jednoznaczny zamiar kopiowania tego, co Caravaggio oglądał i warunkował transponowanie tych doświadczeń na dzieło plastyczne. Warto zwrócić uwagę na fakt, że według artysty śmiertelność idzie parze ze świętością. W powieści dokumentuje to przekonanie zwłaszcza fragment poświęcony powstaniu *Zaśnięcia Marii*, w którym to, co uznane powszechnie za nieczyste (rozkład, przykry zapach, roje much) zyskuje w oczach Caravaggia wymiar sacrum. Proces kreacji jest dlań tedy metodą uświęcania tego, co powszechnie uznawane za brudne lub niegodne owego przeobrażenia z profanum w sacrum.

Świętość w ujęciu Caravaggia to świętość zwyczajna, zbrukana, naznaczona piętnem cierpienia i rozkładu. Zauważa ten fakt powieściowa towarzysząca malarza, która stwierdza, że „kiedy oglądała jego obrazy, odnajdywała tam właśnie takich ludzi, karciarzy i żebraków, dziewczki i wróżki, opętanych grą w kości. Odnajdywała tych, którym życie dało się we znaki. Czy był to święty Hieronim, czy święci Piotr i Paweł, czy malował powołanie świętego Mateusza, czy też grupę karciarzy albo wróżkę, zawsze przedstawiał mieszkańców Rzymu, nie dostojników [...] czy inne zmyślane postaci, których w życiu nigdzie nie można było spotkać i tylko je sobie wyobrażano. Malował lud. Na twarzach ludzi widać było cierpienie i smutek, bo naprawdę doświadczyli cierpienia i odczuwali smutek. Ręce pokryte były zmarszczkami i odciskami, a na nogach i stopach jego świętych widniały blizny i zrogowacenia”<sup>24</sup>.

Swoista eksperymentalność i niekwestionowana niepowtarzalność techniki malarzkiej Caravaggia w dużej mierze opierała się także na nowatorskiej interpretacji znanych motywów, odmienności sposobu ukazywania tego, co doskonale znane. Wspo-

<sup>22</sup> Tamże, s. 109.

<sup>23</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 156.

<sup>24</sup> Tamże, s. 98.

mniane *Zaśnięcie Marii* jest tylko jednym z wielu obrazów, na których uobecnia się indywidualizm postrzegania rzeczywistości czy dystans wobec typowości, wyrażający się nie tylko poprzez oryginalność metod pracy. Powieść Dempfa jest przede wszystkim zapisem dokonań niezwykłego artysty, a jednocześnie bardzo szczegółową próbą odpowiedzi na pytanie o etapy twórczego procesu. Wskazując charakterystyczne cechy dzieł Caravaggia, pisarz usiłuje zrekonstruować osobowość artysty oraz zinterpretować poszczególne dzieła jako ikoniczne interpretacje burzliwych epizodów z życia Caravaggia. W ujęciu tym osobowość, usposobienie i losy artysty determinują dzieło, które w ten sposób staje się zapisem określonego przeżycia, bądź doświadczenia.

Pełne detali deskrypcje dzieł Caravaggia służą nie tylko dopełnieniu biografii, lecz stanowią jednocześnie wyznacznik egzystencjalnej drogi malarza, zaświadczać o jego talencie i temperamencie. Każdy przywoływany przez Dempfa obraz pełni w powieści rolę punktu orientacyjnego, będąc zapisem konkretnego momentu w burzliwej biografii Caravaggia. Symbolika płócien pełni tutaj funkcję demaskującą zamiary oraz emocje mistrza, ilustruje określony etap światopoglądu malarza. Uwikłanie psychologiczne współgra z narastającym defetyzmem, perspektywa oglądu uzależniona zostaje od wydarzeń rozgrywających się wprawdzie poza dziełem plastycznym, lecz w znacznym stopniu wpływających na jego wymowę, atmosferę, sens. Najpełniej ów proces egzemplifikuje kompozycja *Ścięcie świętego Jana Chrzciciela*, przedstawiająca motyw biblijny w nowatorskim i w pewnym sensie szokującym ujęciu. Wstrząsające wrażenie autentyczności osiągnięte zostało przede wszystkim dlatego, że „Jan nie klęczy, jak w większości przedstawień. Leży skrępowany jak ofiarne jagnię na ziemi, z rękami związanymi na plecach, jego czerwona szata oznacza krew i męczeństwo, sznurek wije się po ziemi niczym wąż”<sup>25</sup>. Mrocznego realizmu obrazu dopełnia jeszcze „groza więzienia [widocznego na drugim planie – K. O.], tortury i kary”<sup>26</sup>. Ów specyficzny sposób prezentowania znanego tematu wiąże się bezpośrednio z artystycznym zamiarem wywołania wstrząsu moralnego, stworzenia dzieła, które jest – jak pisze Langdon – medytacją „na temat rzeczywistej treści męczeństwa”<sup>27</sup>.

Dramatyzm oraz dynamika obrazu pełnią w powieści rolę demaskatorską, ujawniają bowiem mroczne sekrety przeszłości Caravaggia. Nadrzędnym celem powstania obrazu jest jednocześnie i zemsta, i ekspiacja, swoista próba przedśmiertnego rozliczenia się artysty z grzechami młodości. To *opus magnum* Caravaggia, choć nie ze względu na nowatorstwo, lecz na zaszyfrowane treści prywatne. Widoczna na pierwszym planie Salome uosabia w powieści siostrę Caravaggia, Caterinę, a wizerunek Jana Chrzciciela jest identyczny z rysami artysty (przy czym według znawców faktycznie nie jest to autoportret), natomiast żołnierz dokonujący dekapitacji świętego wyobraża szukającego zemsty Antonia. Sytuacja na obrazie zostaje pokazana w przewrotny sposób, pozwalający odpowiedzialność za zbrodnię przenieść ze sprawcy na ofiarę. W literackiej interpretacji Dempfa artysta uznaje, że wina została odkupiona więzieniem, a dalsza konsekwencja moralna czynu nie jest istotna. Strach malarza wiąże się raczej z obawą przed kresem życia i tym, co czeka go po śmierci (stąd jego

<sup>25</sup> Tamże, s. 374-375.

<sup>26</sup> Tamże, s. 375.

<sup>27</sup> Tamże.

słowa „jestem potępiony”), jednak nawet w obliczu rychłego zgonu Caravaggio unika wyznania prawdy wprost.

Elementem szczególnie wyeksponowanym przez Dempfa jest intrygująca badaczy maniera Caravaggia, który malując motyw dekapitacji często nadawał ściętym głowom własne rysy. Istnieją rozliczne hipotezy dotyczące powodów takiego działania artystycznego, nie ulega jednak wątpliwości fakt, iż „do śmierci [...] namalował [Caravaggio] tuzin obrazów ze ściętymi głowami, [a] niektóre z nich to [...] autoportrety. [...] Nie mówi nam to jednak zbyt wiele o tym, co działo się w umyśle malarza. [...] Możemy być tylko pewni, że odzwierciedla [to] ukryte cierpienie”<sup>28</sup>, a zatem motywację proponowaną przez Dempfa. Literacka biografia Caravaggia uzupełniona zostaje o szczegóły nigdy nieodkrytej zbrodni, bezustannie powracającej we wspomnieniach artysty. Jest to wprawdzie historia, którą towarzysząca malarzowi bohaterka z pogardą określa jako wziętą z rycerskiego romansu, niemniej jednak odsłania ona przyczyny agresywnych i autodestrukcyjnych poczynań powieściowego Caravaggia. Utwór Dempfa eksponuje wyraźnie nie tylko awanturniczy charakter artysty, lecz przywołuje też refleksy teorii dotyczących rzekomego homoseksualizmu malarza<sup>29</sup>. W literackiej interpretacji przeszłość Caravaggia w wyraźny sposób determinuje jego twórczość, staje się w ogromnym stopniu źródłem jego szokujących i nowatorskich metod pracy. Oto jako początkujący artysta Caravaggio dostał zlecenie namalowania portretu dwóch braci i podczas pracy nad obrazem obdarzył jednego z nich, Antonia, uczuciem. Ten jednak „pożądał siostry Michelego. A [...] skłonność ich obojga była początkowo obopólna”<sup>30</sup>. Zazdrosny malarz zabił ukochanego siostry, bo „nie mógł znieść jego uczucia do [niej]. Może nawet uznał, że kocha ich oboje? [...] Zemsty postanowił dokonać na własnej siostrze”<sup>31</sup>, dokonując na niej gwałtu. W wyniku incestu przychodzi na świat dziecko, którym okazuje się być uczennica Caravaggia, Nerina.

W powieści Dempfa motyw ekspiacji ujawnia się wyraźnie także na obrazie zatytułowanym *Dawid z głową Goliata*, ukazanym jako dzieło makabryczne, o niesamowitej atmosferze. „Dawid nie rozkoszował się [...] swym zwycięstwem, najwyraźniej myślał o tym, że pewnego dnia w jakimś miejscu spotka go ten sam los. Zabłysła w nim świadomość przemijania. Goliat, którego odciętą głowę Dawid trzymał za włosy i z którego szyi kapała krew, żył. Tliło się jeszcze światło w oczach, widać było jeszcze jego zdziwienie, pomieszanie i niedowierzenie: wkrótce umrę, obwieszczą

<sup>28</sup> D. Seward, dz. cyt., s. 69-70.

<sup>29</sup> Niektórzy współcześni caravaggioniści utrzymują, że artysta był ukrytym homoseksualistą, powielając w ten sposób dawną teorię o fascynacji Caravaggia męską urodą. Warto zaznaczyć, że poza płótnami faktycznie ukazującymi piękno męskiego ciała, nie istnieją żadne inne dowody na poparcie tej tezy. Taki sposób przedstawiania postaci związany jest wszakże z upodobaniami estetycznymi całej epoki, nie dowodząc erotycznych preferencji Caravaggia. Sceptyczny wobec tej tezy o homoerotyzmie Seward konstatuje, że „w nieznanym jeszcze Freudowi świecie baroku podziw dla męskiego piękna niekoniecznie oznaczał homoseksualizm. Dziewczęcą, przypominającą Adonisa urodę młodych mężczyzn brano często raczej za dowód arystokratycznego wychowania niż zniewieścienia. W sztuce baroku powstało wielu ślicznych Dawidów, a większość tworzących ich artystów było heteroseksualistami” (D. Seward, dz. cyt., s. 52).

<sup>30</sup> P. Dempf, dz. cyt., s. 487.

<sup>31</sup> Tamże.

obraz<sup>32</sup>. Warto zaznaczyć, że badacze faktycznie uznają to płótno za „najważniejsze i najbardziej osobiste”<sup>33</sup> ze wszystkich prac powstałych w Neapolu (gdzie Caravaggio przebywał po ucieczce z Rzymu). Detalem, zwracającym szczególną uwagę jest fakt, że obraz „osadzony jest w wywodzącej się jeszcze od Giorgionego długiej tradycji ukrytych autoportretów. [...] Caravaggio nawiązał do tej tradycji, a także częściowo do wydarzeń z własnego życia. Oto głowa artysty ciężko ranionego w Cerriglio; artysty, który ma wszelkie powody, by wyobrazić sobie własną egzekucję”<sup>34</sup>.

Powraca tutaj ponownie szokujący motyw dekapitacji, tym bardziej wstrząsający, że „głowa [Goliata] jest wciąż żywa i wobec silnej w tamtej epoce wiary w życie pozagrobowe wyraża strach przed wiecznym potępieniem, nigdy nie kończącymi się wyrzutami sumienia”<sup>35</sup>. W powieści Dempfa Caravaggio zwierza się pozującemu jako Dawid Enricowi: „poprzez moje obrazy próbuję strząsnąć z siebie [...] koszmar, ale wciąż mnie dopada. Niszczy mnie! I każdego, kto znajduje się w moim pobliżu! [...] Mnie czeka tylko potępienie”<sup>36</sup>. Depresyjne nastroje oraz agresja artysty interpretowane są jako rezultaty przeszłych działań, decyzji, które jako nieodwracalne nie mogą zostać odkupione. Upojenie alkoholowe, ekscesy seksualne oraz twórczy szal dają malarzowi krótkotrwałe zapomnienie, stając się substytutem ucieczki od problemów. Wszystkie te czynniki znajdują odzwierciedlenie w obrazach, bowiem istotnie po 1600 roku twórczość artysty zaczyna cechować pewien regres. Jak konstatuje Langdon, „tragizm mrocznej, surowej sztuki Caravaggia coraz bardziej wydawał się z innej, ponurej epoki, jego dzieła nie miały już spójności [...]. Naturalizm [jest] mniej spektakularny i prowokujący, postaci [...] coraz częściej zdają się rozpląwać w cieniu; [...] kompozycje są niekiedy zdumiewająco archaiczne, nie pojawiają się już skomplikowane struktury złożone ze splecionych posagowych postaci”<sup>37</sup>. Ta znikoma tendencja ściśle wiąże się z kolejnymi incydentami o charakterze kryminalnym, znużeniem i zniechęceniem do otaczającej rzeczywistości. W *Testamencie Caravaggia* owo obniżenie zdolności wyklada się w dość uproszczony sposób jako efekt żalu za popełnione grzechy i lęku przed śmiercią.

Langdon nadmienia wszakże, że mimo iż artysta „poruszał się w środowisku zabijaków, malarzy i prostytutek, grał w piłkę z [Onorio] Longhim i walczył z rodziną Tomassonich, pozowała mu słynna kurtyzana Fillide [to] zawsze jednak pozostawał nieco na uboczu. Brakowało mu pewności siebie, był agresywny i drażliwy na punkcie swego honoru”<sup>38</sup>. Te osobiste perturbacje zostają w powieści Dempfa wyniesione do rangi permanentnego skonfliktowania ze światem. Skłonność do nadużywania przemocy, upodobanie do broni białej, a nade wszystko niepoohamowany temperament Caravaggia determinują jego los banity, stając się przyczyną stopniowego popadania w niełaskę u możnych protektorów.

<sup>32</sup> P. Dempf, dz. cyt., s. 448.

<sup>33</sup> H. Langdon., dz. cyt., s. 401.

<sup>34</sup> Tamże, [s.] 403.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> P. Dempf, dz. cyt., s. 433-434.

<sup>37</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 306-307.

<sup>38</sup> Tamże, s. 164.

Aktywność pozaartystyczna Caravaggia jest zresztą przeważnie pokazana jako jednoznacznie destrukcyjna, konkretyzując się w postaci niszczenia własnego ciała poprzez długotrwałą pracę, alkoholowe libacje czy intensywność spotkań z kobietami lekkiej konduity. Dempf sportretował także w powieści jeszcze jeden szczegół obyczajowości Caravaggia, wyraźnie szokujący i zaznaczony w relacjach współczesnych mu osób. Powszechnie znany jest bowiem fakt, że malarz zupełnie nie dbał o swoją powierzchowność czy higienę osobistą, a przywdziewając ubranie nosił je tak długo, aż uległo pełnemu zniszczeniu („kiedy raz włożył na siebie jakieś ubranie [to] zmieniał je dopiero wtedy, gdy rozpadało się już na łachmany”<sup>39</sup>). Ta szczególna abnegacja staje się kolejnym detalem składającym się na nietuzinkową i ekscentryczną osobowość malarza, będąc dowodem kontrowersyjnych zachowań Caravaggia.

Osobowość twórcy wydaje się zresztą w powieści Dempfa czynnikiem nadrzędnym, wykładającym się jako klucz pozwalający właściwie odczytać symbolikę i przesłanie ideowe dzieła plastycznego. Ten szczególny sposób interpretowania wzajemnych powiązań pomiędzy biografią artysty a arcydziełem pełni rolę unaocznienia. Dempf podejmuje próbę deszyfrowania ukrytych znaczeń, które istnieją w sztukach plastycznych. Poszukując odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób życiorys twórcy determinuje jego działalność artystyczną, Dempf demonizuje znaczenie ekscentrycznej osobowości czy skandalizującego stylu bycia. Niewątpliwie sensacyjna biografia malarza sprawia, że staje się on także fascynującą postacią literacką, mającą centralne znaczenie dla intrygi kryminalnej.

Skandalizujący wymiar aktywności pozamalarskiej Caravaggia ukazany zostaje w kontekście bezustannie pogłębiającego się skonfliktowania artysty ze światem. Bójki, incydenty z użyciem broni białej, wreszcie spowodowanie przez artystę śmierci Ranuccia Tomassoniego i związana z tym ucieczka z Rzymu wpływają na pogłębiający się pesymizm kolejnych dzieł. Nieokiełznany temperament artysty jest w powieści wielokrotnie komentowany przez protektorów malarza, jego pomocnicę Nerinę oraz jej kochanka Enrica. Choć naganne moralnie czyny Caravaggia są przez nich postrzegane jako skandaliczne, to jednak usprawiedliwione są twórczym szaleństwem. Taka wykładnia wiąże się z tradycyjnym sposobem ujmowania osobowości artysty jako równocześnie genialnej i szalonej. Ambiwalencja charakteru Caravaggia łagodzona jest niepowtarzalnością jego dzieł, mając wobec nich znaczenie drugorzędne.

Motywy o wydźwięku skandalicznym jest bezustannie przywoływany (choć całkowicie fikcyjny) wątek kazirodczej fascynacji, a zatem przekroczenia seksualnego tabu. Zakochany do szaleństwa we własnej siostrze<sup>40</sup> Caravaggio nie tylko przekracza granice psychiczne, lecz także fizyczne, czego rezultatem są narodziny dziecka. Jest nim Nerina, którą artysta zabiera później od przybranych rodziców i uczy malarstwa. Relacja tych dwojga jest dość dwuznaczna, wyraźnie widać tutaj głębokie uczucie, jakim darzą się bohaterowie i choć nigdy nie zostaje ono jednoznacznie wyeksplikowane, to jednak nie jest to miłość ojca do córki czy oczywista relacja mistrz – uczenica. Nerina wielokrotnie analizuje swoje oddanie Caravaggiowi, zastanawiając się,

<sup>39</sup> Tamże, s. 147.

<sup>40</sup> Caravaggio był poróżniony z rodziną. Powodem niesnasek między rodzeństwem były kwestie finansowe.

jak wyjaśnić fakt, że mimo trudnego charakteru malarz jest dla niej najbliższą osobą. Bohaterka podąża za artystą najpierw do Neapolu, potem na Maltę i ponownie do Rzymu, troskliwie się nim opiekując. Intrygującym dopełnieniem ich wzajemnej relacji jest namalowany na wygnaniu obraz *Siedem uczynków miłosierdzia*, do którego Nerina pozuje jako Pero karmiącą piersią swego ojca, Cimona. Tak wyraźne odniesienie kompozycji do sytuacji bohaterów stanowi jednocześnie zapis losów bohaterki, przewyciężającej wstyd i słabość, by pomóc Caravaggiowi.

Istotnym składnikiem pozaartystycznych działań twórcy są jego ekscesy erotyczne. Skłonność do kobiet lekkich obyczajów uzupełniona zostaje o spostrzeżenie, że „portowe dziewczki, które wybierał, były bardzo szczupłe i bardzo męskie”<sup>41</sup>, stanowiąc nawiązanie do rzekomego homoseksualizmu malarza. Dość swobodny tryb życia Caravaggia wyklada się w powieści jako próba ucieczki od uciążliwego życia oraz trudnych doświadczeń przeszłości. W ujęciu Dempfa włoski artysta to opętany sztuką awanturnik i szaleniec, porozumiewający się ze światem za pomocą obrazów, usiłujący odkupić grzechy niezwyklejmi dziełami plastycznymi, lecz jednocześnie unikający odpowiedzialności za popełnione w młodości zbrodnie. Bez wątpienia geniusz jest tutaj nierozzerwalnie związany z aberracjami psychicznymi, niemożnością porozumienia z otoczeniem. Jak wskazuje Seward „długa historia powtarzających się aktów przemocy sygnalizuje poważne wewnętrzne zaburzenia. Huśtawki nastrojów sygnalizują, że artysta cierpiał na jakąś chorobę depresyjną”<sup>42</sup>.

\*

Sensacyjne, bo obfitujące w skandalizujące szczegóły biografie malarzy od kilku lat cieszą się sporym powodzeniem czytelnictwem<sup>43</sup>. Pisarze nader chętnie wykorzystują popularne koncepcje osobowości twórczej, łącząc prawdę z fikcją. Szczególne miejsce zajmują tutaj malarze, których życiorysy wyróżniają się swoistą sensacyjnością, a dzieła stanowią zagadkę lub odstępstwo od konkretnych reguł estetycznych. Dla autorów powieści atrakcyjną postacią jest niewątpliwie Leonardo da Vinci – nie tylko ze względu na niezwykłość i zróżnicowany charakter jego aktywności artystycznej i naukowej, lecz głównie z powodu przypuszczalnego homoseksualizmu czy nieznanego biografom szczegółów życiorysu. Egzemplifikuje tę zależność słynna (i wzbudzająca kontrowersje) powieść Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci*, a także szereg innych utworów kryminalnych czy sensacyjno-przygodowych, w których przywołane zostaje życie bądź twórczość tego artysty (np. Karen Essex, *Łabędzie Leonarda*, Javier Sierra, *Tajemna wieczerza*, Lewis Perdue, *Spadek Leonarda da Vinci*).

Ogromną popularność jako bohater literatury popularnej zyskał również Rembrandt (właśc. Rembrandt Harmenszoon van Rijn), którego niebanalne poczynania twórcze wydają tak samo intrygujące, jak biografia (chodzi tu zwłaszcza o niezalegalizowany związek z Hendrickje Stoffels). Ilustrują to zainteresowanie powieści Lynn Cullen

<sup>41</sup> P. Dempf, op. cit., s. 487.

<sup>42</sup> Ibid., s. 92.

<sup>43</sup> Zob.: K. Olkusz, W. Olkusz, *Dawni mistrzowie i ich dzieła w światowej literaturze popularnej (rekonesans)*, „Zbliżenia Interkulturowe” 2009, nr 6, s. 80-88.

*Córka Rembrandta*, Luigiiego Guarnieriego *Żydowska narzeczona* oraz Jörga Kastnera *Zabójczy błękit*. Niezwykle intrygującą interpretację zyskują dzieła Rembrandta w powieści José Carlosa Somozy *Klara i półmrok*. Powieść ta poświęcona jest zresztą w całości sztuce wyzwolonej z ograniczeń, przekraczającej barierę człowieczeństwa, ukazującej artystę jako manipulatora, przeświadczonego nie tylko o własnym geniuszu, lecz także o prawie do uprzedmiotowienia ludzi zamienianych w arcydzieła.

Fascynację skandalizującymi biografiami potwierdza też tekst Nicole Avril *Ja, Dora Maar*, którego fabuła dotyczy związku tytułowej bohaterki z Pablem Picassem. Sztafaż kryminalny zyskuje kilka epizodów z życiorysu Paula Cezanne'a w powieści Barbary Corrado Pope *Kamieniolom Cezanne'a*.

Tak znacząca liczba tekstów inspirowanych życiem i twórczością malarzy poświadcza dążność do wyzyskania tematyki takiej, jak proces twórczy, jego źródła, aberracje psychiczne artystów, deszyfracja dzieł sztuki. Fascynacja podobna wynika między innymi z przekonania, że „gdy człowiek przejmująco odczuwa ograniczenia, jakie narzuca mu świat, a zarazem ma dość sił, by podjąć protest wobec tego, co zastaje, gdy nie zadowala go to wszystko, co już zostało [...] zrealizowane, gdy lęk budzi w nim nie świat, lecz to, że mógłby się podporządkować *status quo* świata – wówczas z reguły rodzi się myśl twórcza”<sup>44</sup>, w perspektywie literatury popularnej postrzegana niekiedy jako destrukcyjna wobec relacji z otoczeniem, lecz mająca niezwykłą moc przeobrażania rzeczywistości. Artysta, sprzeciwiając się zastanemu porządkowi i poprzez swoje zdolności, daje świadectwo bezustannym aspiracjom dążenia człowieka do przemieniania świata. Pamiętać przy tym trzeba, iż „istotne dla twórczości jest dążenie, by zinterioryzować świat i zeksterioryzować własne przeżycie świata. Dla twórczości jednakowo ważne jest to, co określa się mianem «subiektywnego», jak to, co określa się mianem «obiektywnego» – te dwie strony rzeczy dające podstawę dla przeciwstawnych stanowisk filozoficznych, spotykają się i uzupełniają w twórczości”<sup>45</sup>.

## Abstract

### **The scandalising Michelangelo Merisi da Caravaggio Notes on *Caravaggio's Legacy*, a novel by Peter Dempf**

This article presents the motif of the scandalising artist – as found in *Caravaggio's Legacy*, a novel by Peter Dempf. The plot draws on the biography of Michelangelo Merisi da Caravaggio, a famous, controversial painter, precursor of Baroque art. In the novel, an analysis of the creative process and the accompanying emotions is combined with an outline of the artist's biography – all set in a thriller-adventure convention. The literary portrait of Caravaggio, notorious for his wild lifestyle, unruly temper, and frequent involvement in criminal incidents, is the novel's chief

<sup>44</sup> M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977, s. 231.

<sup>45</sup> Tamże, s. 232.

highlight. Dempf employs the popular image of a mad artist, whose conduct and views go beyond the traditional morality. The close relationship between the artist's personality and his works makes for the naturalist character of his art. In Dempf's treatment, art has the uncovering function, thus becoming the tool of the painter's expiation. Caravaggio's trademark 'scandalising' work is a result of the adoption of a certain strategy closely bound up with the most intimate need for mental cleansing. Besides, Dempf's novel follows the recently-popular literary trend inspired by mysterious or scandalising works and biographies of famous painters.

