

## Między miłością i sztuką. Malarze i ich twórczość we współczesnej literaturze popularnej

Literatura współczesna poszukuje bohaterów tyleż autentycznych, co fascynujących, a zamierzenie to nader często skutkuje przywołaniem postaci rzeczywistych, których biografie częstokroć są niepełne lub mało znane. Tajemniczość dawnych wieków współgra z zagadkowością (z pogranicza alchemii czy wiedzy ezoterycznej w ogóle), jaka otacza dzieła malarskie. Ta sekretna, z punktu widzenia współczesnego człowieka, dziedzina sztuki, jaką jest malarstwo, w potocznym rozumieniu zarezerwowana jest jedynie dla wybranych – tak artystów, jak i odbiorców. Wyrażna afirmacja malarstwa w literaturze popularnej skłania do refleksji, że sztuka w każdym wymiarze pobudza wyobraźnię pisarską, nawet jeśli dotyczy to tylko procesu twórczego lub jakiegoś epizodu z życia artysty. Sensacyjność motywów biograficznych w połączeniu z niedostatkami dokładnych informacji o niektórych okresach życia malarzy powoduje, że się stają się oni atrakcyjni jako bohaterowie literaccy. Awanturczość Michelangela Merisi da Caravaggia, niefrasobliwość finansowa Rembrandta [właśc. Harmensz van Rinn] i jego kłopoty rodzinne, szokująca wymowność twórczości Hieronima Boscha [właśc. Jeroen Anthoniszoon van Aken], wielostronność zainteresowań Leonarda da Vinci, siła oddziaływania i niezwykłość portretów autorstwa Jana Vermeera van Delft [właśc. Johannes Vermeer] stanowią oś fabularną utworów poświęconych malarzom lub ich dziełom.

Jednocześnie zauważyć warto, iż „doszukiwanie się bliskich związków między literaturą a sztukami plastycznymi ma nader szacowny rodowód. Pierwociny tego zagadnienia pojawiają się już w dziełach Filostratesa, Arystotelesa, Horacego i Cyserona, krystalizując się w postaci formuły ut pictura poesis oraz cytowanego przez Plutarcha stwierdzenia Simonidesa z Keos, że malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem. W okresie renesansu ideę «pokrewieństwa malarstwa i literatury» [...] teoretycznie dopracowano, odwołując się do orfickiej tezy o pierwotnej jedności sztuki i ustalając jednocześnie wspólne płaszczyzny obu dziedzin działalności artystycznej. [...] Refleksy tej idei, podniesionej do rangi zasady, obecne są później w romantycznej syntezie sztuk, zwłaszcza w teoriach Charlesa Baudelaire’a i Eugéne’a Delacroix (correspondance des artes), żywotność swą dokumentując także i w kolejnych fazach rozwojowych, współczesnego piśmiennictwa naukowego nie wyłączając”<sup>1</sup>. Nic

<sup>1</sup> K. Olkusz, W. Olkusz, *Pisarz w krainie obrazów. O inspiracji malarstwem Hieronima Boscha w twórczości Jarosława Grzędowicza*, „Zbliżenia Interkulturowe” 2008, nr 4, s. 40.

tedy dziwnego, że literatura nader chętnie odwołuje się do sztuk plastycznych, inspirując się nie tylko dziełami plastycznymi, lecz przywołując okoliczności ich powstania czy sylwetki artystów.

Biografie malarzy są zresztą niezwykle bogatym materiałem inspirującym twórców literatury popularnej nie tylko ze względu na niejednoznaczność niektórych faktów. Motywem pojawiającym się równie często jest miłość i oddanie sztuce. Tradycyjnie zresztą artysta postrzegany jest jako osoba całkowicie oddana swojej pasji, zaniedbująca rodzinne powinności, wyalienowana, pogrążona w nierealnym świecie. Miłość do sztuki determinuje sposób oglądu rzeczywistości, powoduje zachwianie równowagi pomiędzy realnością a przestrzenią sztuki, czego rezultatem jest niepowtarzalne piękno. „Osobowość twórców [...] dzieł [jest] rozpoznawana [...]: jest «filtrem», przez który przenika całe bogactwo danego w jej niepowtarzalnym doświadczeniu świata. Nie jest on – wskutek tego – «odmalowywany» beznamiętnie, lecz – przeciwnie – z pełnym zaangażowaniem, z ujawnieniem własnego doń stosunku, bez ukrywania uczuć, jakie to doświadczenie wywołuje”<sup>2</sup>. Podobne ujęcie jest elementem konstytutywnym w konstruowaniu postaci artysty w literaturze popularnej. Model taki kształtuje się pod wpływem powszechnych wyobrażeń i stereotypów, w jakie uwikłana zostaje postać twórcy. Głównym składnikiem takiej konstrukcji jest przekonanie o egoistycznej naturze artysty, wykładające się często jako dążenie do osiągnięcia perfekcji w wykonywanej pracy kosztem innych. Krótkotrwałe zauroczenie modelką jest tutaj częstokroć elementem warunkującym pozytywne rezultaty twórczej aktywności. Podobna fascynacja determinuje powstanie słynnego (i nader tajemniczego ze względu na nieznaną tożsamość portretowanej) obrazu Jana Vermeera van Delft [właśc. Johannes Vermeer], *Dziewczyna z perłą* w powieści Tracy Chevalier pod tym samym tytułem. Subtelna więź, jaka zaczyna łączyć młodzieńką służącą Griet i starszego od niej malarza skutkuje stworzeniem niezwyklego dzieła sztuki, które staje się zapisem niewypowiedzianych przez bohaterów uczuć. Wplątani w związki z osobami nierozumiejącymi ich wspólnej pasji, nie mogą i nie chcą wprost wyrazić wzajemnej fascynacji. U Vermeera emocje te przekładają się na działalność artystyczną, zaś pozująca do portretu Griet przełamuje wrodzoną nieśmiałość. Rezultatem owej więzi staje się obraz *Dziewczyna z perłą*, stanowiący egzemplifikację mistrzowskiego opanowania gry światłem i barwą. „Artysta zdołał na swoich płótnach utrwalić to całe piękno, jakie oko dostrzec może w kształtach, barwach i subtelnościach światła. Lecz także i sprawy zmysłami nieuchwytnie, dające się jedynie niejasno przeczuć, stanowią część jego szlachetnego, wysokiego kunsztu”<sup>3</sup>. Kwestie niewypowiedziane wydatnie wpływają na wartość

<sup>2</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 305.

<sup>3</sup> M. W. Alpatow, *Historia sztuki. Renesans i barok*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1968, s. 221.

estetyczną dzieła, lecz zaznaczyć też trzeba, iż „Vermeer nieustannie dążył do uzyskania wzniosłej i subtelnej harmonii”<sup>4</sup>. Pozowanie jest dla Griet ekwiwalentem zbliżenia, eksponowanym zwłaszcza w scenie przekłucia uszu. Bolesna operacja jest niezbędna, bowiem integralnym składnikiem kompozycji mają stać się perłowe kolczyki żony artysty. Modelka nie sprzeciwia się, mimo iż zdaje sobie sprawę z niestosowności tej operacji. Nie potrafi i nie chce odmówić malarzowi, który decydując się na stworzenie płótna, stwierdza: „na obrazie nie będziesz służącą. [...] Będziesz po prostu sobą, Griet. Namaluję cię tak, jak zobaczyłem cię po raz pierwszy”<sup>5</sup>. Proces powstawania portretu opisywany jest jako żmudny i krępujący dla bohaterki. „Na początku nie mogłam patrzeć mu w oczy. Kiedy to się jednak zdarzyło, czułam się jak przy buchającym gwałtownie płomieniu. [...] Zmusiłam się, żeby spojrzeć mu w oczy. [...] Zniosłam to, ponieważ tego sobie życzyłam”<sup>6</sup>. Niezwykłość sytuacji przekłada się jednocześnie na rezultat wizualny, bowiem portret *Dziewczyny z perłą* stanowi po dziś dzień przedmiot największego zachwytu dla subtelnie wyeksponowanego piękna i tajemniczości modelki<sup>7</sup>.

Wzajemna fascynacja staje się jednak powodem oddalenia Griet przez zazdrosną żonę malarza. Vermeer zawodzi oczekiwania dziewczyny, nie broniąc jej, ani nie próbując zatrzymać. Dopiero po śmierci artysty Griet otrzymuje te same perłowe kolczyki, w których musiała pozować. Jednak dystans czasowy sprawia, że bohaterka obojętnie przyjmuje ów dowód przywiązania. Pragnąc zataić przed mężem dawne uczucia, Griet natychmiast pozbywa się kolczyków, podsumowując tym samym zerwanie. Jedynym świadectwem i zapisem więzi z Vermeerem pozostaje tedy dzieło sztuki, które okazuje się trwalsze niż ludzkie uczucia.

Nota bene perty uznaje się za istotny składnik Vermeerowskiej symboliki, pojawiający się w wielu kompozycjach jego autorstwa<sup>8</sup>. Minerale te „fascynując swym pochodzeniem, tajemniczą barwą, wewnętrznymi iskrami żywego ognia i niezniszczalnością, postrzegane [sa] jako uprzedmiotowienie

<sup>4</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>5</sup> T. Chevalier, *Dziewczyna z perłą*, tłum. K. Puławski, Poznań 2002, s. 166.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>7</sup> Warto dodać, że obraz ten nazywany bywa „Moną Lisą północy” albo „Holenderską Moną Lisą”, co jednoznacznie wskazuje na mistrzostwo jego wykonania i jednocześnie aurę tajemniczości, jaką odznacza się płótno. Niewiele wiadomo o okolicznościach jego powstania. Badaczy intryguje także fakt, że Vermeer niechętnie malował portrety, w związku z czym tożsamość modelki (niektórzy badacze przypuszczają, że jest to córka artysty) mogłaby naświetlić przyczynę, dla której obraz został namalowany. Chevalier proponuje w powieści wyjaśnienie natury emocjonalnej, wskazując na uczuciowe zaangażowanie malarza. Ta okoliczność tłumaczyłaby również niezwykłą urodę płótna.

*Sznur pereł* (Kobieta z naszyjnikiem pereł, ok. 1662-1665), *Ważąca perły* (Kobieta z wagą, ok. 1662-1665), *Głowa dziewczyny* (ok. 1672-1674).

odwiecznych sił natury”<sup>9</sup>, a w twórczości Vermeera już to symbolizowały *vanitas* (w *Ważącej perły*), już to stanowiły ekwiwalent obecności mężczyzny (jak w *Szurze pereł*). Powieść *Dziewczyna z perłą* Chevalier wskazuje na zależność pomiędzy aktem pośmiertnej darowizny a sekretnym uczuciem, jakim obdarza artystę Griet. Jest to jednak uczucie niewinne, realizujące się w swoistym oddaleniu czy odosobnieniu psychicznym. Malarz wprawdzie przeczuwa admirację służącej, lecz nie wykazuje żadnej – poza artystyczną – aktywności. Jedynym sygnałem wzajemności staje się ofiarowanie pary kolczyków w zapisie w testamencie. Od początku do końca wzajemny afekt pozostaje w ukryciu; jego niestosowność wyraża się właśnie założeniem przez służącą kolczyków małżonki Vermeera. Griet ukrywa rany po przekłuciu pod czepkiem, nie informując nikogo ani o pozowaniu, ani o relacji z malarzem.

Sekretna więź z Vermeerem opiera się także na pokrewieństwie zainteresowań, bowiem to właśnie Griet zostaje dopuszczona nie tylko do samej pracowni, ale pomaga także mieszać farby czy kupuje składniki potrzebne do ich sporządzenia. Te pozornie nieznaczące czynności umożliwiają jej wniknięcie w świat artysty, nawiązanie porozumienia, które wyraża się także jako zainteresowanie aspektem estetycznym. Spostrzegawcza i obdarzona artystycznym zmysłem Griet nie waha się sugerować Vermeerowi zmian kompozycyjnych w malowanym przezeń obrazie. „Przyszło mi do głowy, że scena jest zbyt schludna. Nikt bardziej ode mnie nie cenił porządku, ale wiedziałam z innych jego obrazów, że na stole powinien być mały bałagan, coś, na czym by można zaczepić oko”<sup>10</sup>. Czyni to zresztą z wrażliwością i zaangażowaniem predestynującymi ją do miana uczennicy mistrza. „Kiedy w końcu zrozumiałam, co trzeba zrobić, czekałam, aż on to zmieni [...] Nie ruszył jednak niczego na stole. [...] Myślałam o tym. [...] Kiedy patrzyłam na tę scenę, czułam, że serce mi się ściska, jakby przygniatał je jakiś ciężar. [...] Tej nocy zdecydowałam, że sama muszę dokonać zmiany”<sup>11</sup>. Korekta wprowadzona przez Griet zostaje ostatecznie utrwalona na obrazie. „Podeszłam ze świecą do sztalug – czerwonym brązem naszkicował to, co zrobiłam. Wprowadził do obrazu moją zmianę”<sup>12</sup>.

Relacja między artystą a modelem może przyjmować rozmaite formy, stanowiąc odzwierciedlenie wzajemnej fascynacji lub miłości. Związek między twórcą a malowanymi postaciami jawi się częstokroć jako relacja o niezwykłym, niepowtarzalnym charakterze. Zamiar nakreślenia podobnie wielowymiarowej relacji towarzyszy, jak się zdaje, także Lynn Cullen, autorce powieści pt. *Córka Rembrandta*. Tytułowa bohaterka, Cornelia, będąca nieślubnym

<sup>9</sup> W. Olkusz, *Konotacje perły w twórczości lirycznej Marii Konopnickiej*, [w:] T. Budrowicz, Z. Fałtynowicz (red.), *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, Suwałki 2004, s. 77.

<sup>10</sup> T. Chevalier, *op.cit.*, s. 125.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 125-126.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 127.

dzieckiem malarza, musi opiekować się popadającym w szaleństwo i opętanym sztuką ojcem. Pragnąc dzielić z nim artystyczne upodobania, godzi się pozować wraz z uczniem Rembrandta do obrazu nazywanego *Najwznieśliszą miłością*. Artysta jako pierwszy dostrzega bowiem subtelną więź łączącą ulubionego ucznia z córką i daje temu wyraz nakłaniając młodych do pozowania. Bezustannie czyni także aluzje, mające na celu uświadomienie córce, jak wielkim uczuciem darzy ją Cornelis Suythof. Dodać trzeba, że postaci Cornelii i Cornelisa Cullen wzoruje na autentycznych osobach. Rzeczywiście córka Rembrandta poślubiła Suythofa, aczkolwiek o ich późniejszych losach wiadomo niewiele, poza faktem, że wyjechali do Batawii w holenderskich Indiach Wschodnich i mieli dwóch synów. Akcja powieści kończy się jednak w 1669 r., tuż po śmierci artysty.

Związek między artystą a modelką przywołuje również Barbara Corrado Pope w powieści *Kamieniołom Cézanne'a*, kreśląc literacki portret słynnego postimpresjonisty. Fakty z życia Paula Cézanne'a wplecione zostają w kryminalną intrygę, przy czym dopełnienie wizerunku malarza stanowi w utworze interpretacja szczególnych relacji pomiędzy artystą a jego kochanką, Hortense Fiquet<sup>13</sup>. W ujęciu Pope malarz, początkowo niechętny formalnemu związkowi z matką swojego syna, po dramatycznych wydarzeniach (m.in. oskarżeniu o morderstwo) dochodzi do wniosku, że Hortense jest miłością jego życia. Wówczas powstaje portret, który powieściowcy Cézanne uznaje za wyjątkowy. „Po prawej stronie kartki widniał najpiękniejszy jej [Hortense] portret, jaki kiedykolwiek narysował. [...] Widzisz – powiedział – jesteś moim kwiatem”<sup>14</sup>.

Sztuka jest więc tym doskonalsza, im bardziej artysta pragnie wyrazić za jej pomocą najintymniejsze emocje. Póki Paul nie pojmuje, jak wielką miłością darzy Hortense, póty nie jest w stanie namalować niczego, co oddawałoby ogrom jego uczucia. Modelka tymczasem „pragnęła zachować ten moment, już zawsze czuć ciepło, w którym rozpływało się jej serce”<sup>15</sup>. Tak wyidealizowane pojęcie sztuki funkcjonuje jako koncepcja, że jest ona zależna od psychicznych uwikłań twórcy, że odzwierciedla jego charakter, temperament i aktualny stan emocjonalny. Relacja między malarzem a modelką sprawia, że to, co odczuwa malujący utrwalone zostaje na obrazie. Jest to w dużym stopniu zgodne z artystyczną strategią Cézanne'a, który „potrafił połączyć obiektywne studium natury i matematyczne prawa harmonii, to co przypadkowe i to, co wieczne. Ta cudowna równowaga jest owocem długiej, gorączkowej pracy. [...] Cézanne nie «utrwał» rzeczywistości, lecz zmusza ją, by ujawniała różnorodność swych możli-

<sup>13</sup> Cézanne poznał Hortense Fiquet w 1869 r. Przez długi czas utrzymywał ten związek w tajemnicy przed rodziną (głównie ojcem), zwłaszcza po narodzinach syna, Paula. Para mogła wziąć ślub dopiero w 1886 r., kiedy ostatecznie ojciec wyraził na to zgodę.

<sup>14</sup> B. Corrado Pope, *Kamieniołom Cézanne'a*, tłum. J. Hensel, Warszawa 2008, s. 282.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 283.

wości bycia teraz i przejawiania się w ogóle<sup>16</sup>. Praca nad portretem Hortense jest rezultatem zachwyty nad momentalnym pięknem, wyrażając się jako pragnienie uchwycenia, zarejestrowania chwili dla artysty ważnej<sup>17</sup>.

Elementem konstytuującym stereotyp twórcy jest także przekonanie, że całkowicie poświęca się on sztuce, podczas gdy miłość do ludzi zdaje się być kwestią drugorzędną. Beletryzowane biografie ukazują pasję twórczą jako nadrzędną wobec aspektów emocjonalnych. Taki model zgodny jest z tradycyjnym postrzeganiem artysty jako wyalienowanego, skupionego jedynie na pasji tworzenia. Dopiero w momentach załamania ujawnia się znamienne zachwianie tych proporcji. „Moja sztuka, cóż z niej dobrego? Poświęciłem jej cały swój czas, całą siłę swej miłości, wszystko, co miałem, a moi ukochani żyli własnym życiem. Teraz ich już nie ma i zostałem w niczym. Z niczym<sup>18</sup> – mówi Rembrandt we wspomnianej już powieści Cullen. Rozpacz po śmierci syna sprawia, że artysta ogląda swoje życie z perspektywy wiecznej utraty. W istocie biografia artysty obfitowała w tragiczne wydarzenia (jak pisze André Malraux, „niewiele jest żywotów tak dalece sugerujących obecność losu<sup>19</sup>): śmierć pierwszej, ukochanej żony, Saskii, kilkorga dzieci, potem Hendrickje Stoffels (kochanki), wreszcie jedyne go syna, Titusa, a także bankructwo i utrata popularności dają pisarzom asumpt do inspirowania się życiem Rembrandta.

Exemplifikuje również ową fascynację powieść Jörga Kastnera *Zabójczy błękit*, w której oszalały z bólu po stracie syna malarz zostaje wplątany w polityczno-kryminalny spisek. U schyłku życia artysta wyznaje: „niejeden raz okłamałem, wykorzystałem i zawiodłem ludzi, których kochałem, i którzy byli mi oddani<sup>20</sup>. Słowa te odnoszą się zwłaszcza do osoby Hendrickje Stoffels, w której Rembrandt wprawdzie był zakochany, ale której – ze względu na kwestie prawne i majątkowe – nie mógł poślubić. Gdy kobieta urodziła malarzowi dziecko, córkę Cornelie, została ekskomunikowana.

Motyw odrzucenia, społecznego potępienia związku pomiędzy van Rijnem a Hendrickje został wyeksponowany zwłaszcza w powieści Cullen. Relacja między rodzicami opisywana jest z perspektywy Cornelii, która ostracyzm środowiska odczuwa znacznie boleśniej niż obojętni wobec opinii publicznej rodzice<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> M. i G. Blunden, J.-L. Daval, *Malarstwo impresjonistów*, tłum. M. Mieszalski, Warszawa 1994, s. 187.

<sup>17</sup> Nota bene uważa się, że to właśnie Hortense Fiquet była najcierpliwszą modelką Cézanne'a. Plotka głosiła, że niezbyt dobrze traktował on modeli, w związku z czym niechętnie mu pozowano. W pewnym stopniu uzasadnia to artystyczna strategia malarza, który pisał do Charlesa Camoin, że „studiowanie modelu i jego odtwarzanie przychodzi artyście czasem bardzo powoli” (cyt. za: *Ibidem*, s. 186).

<sup>18</sup> L. Cullen, *Córka Rembrandta*, tłum. G. Komerski, Warszawa 2008, s. 323.

<sup>19</sup> A. Malraux, *Przemiana bogów. Nierzeczywiste*, tłum. J. Guze, Warszawa 1985, s. 261.

<sup>20</sup> J. Kastner, *Zabójczy błękit*, tłum. B. Kocowska, Wrocław 2006, s. 340.

<sup>21</sup> W powieści Rembrandt mówi córce: „ileż ta kobieta musiała wycierpieć. [...] Trzy razy stawała przed sądem parafialnym, gdzie zmuszano ją do spowiadania się z grzechu

Cierpienie Rembrandta po śmierci najbliższych i niemożność okazania córce uczuć (ojciec widzi w Cornelii kopię zmarłej ukochanej) postrzega bohaterka jako emocjonalny dystans, wywołany niestosownością dawnego związku i niechęcią do nieślubnej córki. Dopiero pod koniec powieści artysta mówi córce o swojej miłości do Hendrickje: „byłem tak zakochany. Chciałem oddychać tylko twoją moeder, pragnąłem zlać nasze dusze w jedną całość, Boże, jaka ona była cudowna”<sup>22</sup>.

Tajemniczość i niezwykłość obrazów Rembrandta stwarzają możliwość interpretacji wielu jego płócien w perspektywie jak najbardziej osobistej. W tekście literackim zatem sugeruje się, że na odbiór malowideł wpływ mają determinanty natury osobistej, a więc zarówno osoba oglądającego, jak i modela, a przede wszystkim samego twórcy.

Warto tutaj dodać, że wyjątkowość sztuki Rembrandta wynika przede wszystkim z biegłości w posługiwaniu się światłocieniem, który „nie uwydatnia kontrastu pomiędzy bryłą i przestrzenią, nie oddziela jednej od drugiej. Przeciwnie: na obrazach jego przedmioty zdają się być zanurzone w brunatnożółtym mroku, otulone przestrzenią i światłem [...] Światło padające na obiekty nadaje im [...] tajemniczego piękna”<sup>23</sup>. Literacka wizja oddziaływania obrazów Rembrandta zakłada, że owo rozłożenie światłocienia znacząco wpływa na sposób oglądu dzieł, powoduje swoiste „ożywienie” ukazywanych postaci. Obraz pełni w ten sposób rolę nośnika wspomnień, jest zapisem momentów dla artysty szczególnych. W powieści Cullen Rembrandt, opowiadając o swojej miłości do pierwszej żony, mówi na przykład, że pozowała mu ona krótko po ślubie, i że „Saskia nie pochwałała pewnych elementów przedsięwzięcia. Nie podobało się jej, że musi ubierać się jak ładacznica, choć przecież mieliśmy z tego także i inne korzyści. Praca nad synem marnotrawnym sprowadziła na świat naszą pierworodną Cornelię. [...] Saskia! Cóż to było za cudowne stworzenie”<sup>24</sup>.

Za najbardziej osobisty uznać jednak trzeba spoczywający na strychu portret nagiej Hendrickje. Wprawdzie córka uznaje go za wyuzdany i nie potrafi pojąć,

---

życia w pozamałżeńskim związku z mną. Moi klienci traktowali ją jak szmatę. «Ta dziwka malarza» – tak na nią mówili. [...] Straciłem swych najbogatszych klientów, ale nie dbałem o to” (L. Cullen, *op.cit.*, s. 316). Jest to wyidealizowana wersja rzeczywistych problemów Rembrandta z akceptacją konkubinatu przez amsterdamską społeczność. Cullen podaje też – równie wyidealizowane – wyjaśnienie powodów, dla których malarz nie poślubił Hendrickje. Większość badaczy utrzymuje, że nie uczynił tego ze względów finansowych, bowiem utraciłby prawo do dysponowania majątkiem zmarłej pierwszej żony, Saskii van Uylenburgh. Tymczasem w powieści Cullen Rembrandt oświadcza, że pragnął ożenić się ze Stoffels, jednak ta „zażyczyła sobie, żebyśmy się nie pobierali” (L. Cullen, *op.cit.*, s. 316), ponieważ obawiała się odebrania jej dziecka, którego biologicznym ojcem był wpływowy Amsterdamszyk.

<sup>22</sup> L. Cullen, *op.cit.*, s. 314.

<sup>23</sup> M.W. Ałpatow, *op.cit.*, s. 211.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 152.

dlatego matka pozwoliła na namalowanie aktu, jednak ojciec wyjaśnia jej, że inspiracją były uczucia, jakimi wzajemnie darzyli się z matką. „Ten portret to był jej [Hendrickje] pomysł. Umyśliła sobie, że zrobi mi w ten sposób prezent. Ona mnie i ja jej. Akt święty, święto miłości”<sup>25</sup>. Dzieło sztuki jest tedy nie tylko hołdem złożonym przez twórcę modelce, lecz także formą całkowitego ofiarowania się kobiety mężczyźnie. Proces powstawania obrazu i samo dzieło stają się w odczuciu artysty czymś niezwykle intymnym, nieprzeznaczonym do oglądania przez osoby trzecie. Obraz ma uświęcić związek pomiędzy dwójgim kochających się osób, zaświadczać jednocześnie porozumienie pomiędzy miłością i sztuką. „Nie miałem zamiaru pokazywać tego obrazu nikomu. To miało zostać pomiędzy mną a nią. Pograżony w naszej intymnej ekstazie, pracowałem całe rano”<sup>26</sup>. Sztuka staje się fizycznym dowodem istnienia miłości, a jednocześnie wykładnikiem artystycznego credo Rembrandta, że obraz oddaje aspekty nie tylko zewnętrzne, ale także wewnętrzne.

Powiązanie pomiędzy uczuciem a twórczością ikonyczną jest zresztą tematem nader chętnie przywoływanym w literaturze popularnej. Motyw ten posłużył również Luigiemu Guarnieri do skonstruowania fabuły powieści *Żydowska narzeczona*. Tytuł utworu nawiązuje do jednego z najbardziej tajemniczych obrazów Rembrandta, znanego także jako *Portret dwóch osób ze Starego Testamentu*. Jest to malowidło przedstawiające kobietę w czerwonej sukni i obejmującego ją czule mężczyznę (jego prawa ręka spoczywa na piersi dziewczyny), przy czym nie jest pewne, kim byli modele<sup>27</sup>. Wedle literackiej wizji Guarnieriego uwiecznieni na obrazie ludzie to lekarz (Ephraim Paradies) i jego dręczona tajemniczą chorobą pacjentka (Abigail Lopes da Costa), uwiłkani w dziwny i niepozabawiony ryzyka związek. Również w tym przypadku okoliczności genezy dzieła determinują jego ostateczny kształt, a twórczy zamiar artysty ukazany zostaje w kategorii przypadku, splotu okoliczności. Tajemnica tożsamości modeli jest podstawą do spekulacji o losach fikcyjnych bohaterów. Owa skłonność do naświetlania zdarzeń determinujących powstanie dzieła sztuki łączy się z dążnością do opisanie historii tyleż fascynującej, co wyidealizowanej (wielka, niemożliwa do spełnienia miłość, która staje się osnową tematyki obrazu).

Warto zauważyć, że podstawą do prezentacji miłości i sztuki jako leitmotywu staje się częstokroć założenie istnienia znamiennej więzi łączącej malującego z malowanym. Niejednokrotnie relacja taka przeobraża się w związek natury erotycznej; zdarza się zresztą, że portretowanie traktuje się jako czynność in-

<sup>25</sup> Ibidem, s. 314.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 315.

<sup>27</sup> Tytuł *Żydowska narzeczona* nadał obrazowi Adriaan van der Hoop, XIX-wieczny amsterdamski bankier i kolekcjoner sztuki, błędnie uznawszy, że malowidło przedstawia scenę rodzajową. Do dziś nie wiadomo, kim są postaci na obrazie, przyjęto jednak, że to jedna z biblijnych par, najprawdopodobniej Izaak i Rebeka.



tymną, odsłanianie nie tylko ciała, ale także i duszy<sup>28</sup>. Podobne ujęcie prezentuje m. in. Deborah Moggach w *Tulipanowej gorączce* (malarz zakochuje się w żonie zleceniodawcy) czy Javier Sierra w *Tajemnej wieczery*, gdzie ślubujący czystość malarz zostaje uwiedziony przez pozującą mu dziewczynę. Podobny motyw przywołuje również Jean-Daniel Baltassat w powieści *Nadworny malarz*<sup>29</sup>.

Na tle wymienionych tekstów wyróżnia się utwór Petera Dempfa, *Testament Caravaggia*. Szczególna wartość tej powieści zasadza się na zręcznym połączeniu sensacyjnej, misternie skonstruowanej i przyciągającej uwagę czytelnika opowieści z passusami o egzegetycznym charakterze, objaśniającymi program estetyczno-ideowy, okoliczności powstawania obrazoburczych dzieł barokowego malarza czy wreszcie sposób ich recypowania na przełomie XVI i XVII w. Szczodrze rozsiane w tekście przybierają one wówczas postać obszernych ekfraz, przybliżających odbiorcy treści najważniejszych obrazów Caravaggia: *Powołanie św. Mateusza*, *Św. Mateusz z aniołem*, *Chłopiec z koszem kwiatów*, *Chłopiec z jaszczurką*, *Wieczera w Emaus*, *Amor zwycięski*, *Dawid z głową Goliata*, *Pogrzeb św. Łucji*, *Biczowanie*, *Siedem uczynków miłosierdzia*, *Wskreszenie Łazarza*, *Portret kawalera maltańskiego czy Adoracja pasterzy*. Tę technikę pisarską Dempfa, w której funkcja ludyczna łączy się z poznawczą, znakomicie egzemplifikuje epizod związany z genezą *Śmierci albo Zaśnięcia Marii*. Martwa prostytutka w otoczeniu żywych modeli stanowi zapis twórczego obłędu, wizję tyleż makabryczną, co niezwykłą.

Warto dodać, że okoliczności powstania tego obrazu „dopasowane” zostają przez Dempfa do legendy otaczającej życie i twórczość Caravaggia. Według popularnej teorii zwłoki utopionej w Tybrze prostytutki (o imieniu Lena) posłużyły do przedstawienia matki Chrystusa. *Zaśnięcie* to obraz ukazujący „bolesne człowieczeństwo Marii, której ręka spoczywa na wzdętym brzuchu [...] nie neguje odkupienia, lecz skłania do kontemplacji misterium ucłowieczonej boskości”<sup>30</sup>. Jednak oglądający malowidło zleceniodawcy „nie dostrzegli w nim kontemplacji boskości i śmierci, lecz «jakaś brudną dziwkę z Ortaccio», ekspozującą [...] bosa stopy i wzdęty brzuch. Gorzej jeszcze, modelka była kochanką

<sup>28</sup> Motyw pokrewny zaprezentowany został już przez Edgara Allana Poeo, w utworze *Portret owalny*, w którym modelka z tytułowego portretu „ujrzała, pokochała i poślubiła – malarza. On, zapalony, namiętnie oddany pracy, surowy i już w swej sztuce mający – oblubienicę” (E.A. Poe, *Portret owalny*, tłum. B. Leśmian, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, Kraków 1976, s. 33-34), malując portret żony, odebrał jej witalną siłę, pozbawiając życia. Tymczasem obraz okazuje się dziełem niezwykłym, bo oddającym „życie samo” (Ibidem, s. 35). Podobny motyw pojawia się także w polskim fantastycznym opowiadaniu Marcina Kryszczuka, *Cena sztuki*, przy czym duszę tracą tutaj zarówno modelki, jak i kochający je malarz.

<sup>29</sup> Tytułowym malarzem jest Johannes van Eyck [Jan van Eyck], który na polecenie diuka Burgundii, Filipa, maluje portret portugalskiej infantki. Podczas tworzenia obrazu przeżywa romans najpierw z damą dworu, potem z samą infantką Izabelą.

<sup>30</sup> H. Langdon, *Caravaggio*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2003, s. 263.

Caravaglia<sup>31</sup>. W utworze Dempfa Caravaggio decyduje się uwiecznić martwą kochankę na zamówionym obrazie, ponieważ jej ciało inicjuje proces twórczy, stając się załącznikiem artystycznej koncepcji. Tak „naturalistyczne przedstawienie śmierci”<sup>32</sup> ukazane zostaje w powieści jako wielogodzinne, makabryczne obcowanie żywych ze zmarłą. Zwłoki zaczynają się rozkładać, jednak ogarnięty twórczym szałem Caravaggio nie pozwala modelom na najkrótszą nawet przerwę, nie zważając na przykry zapach. Ukazanie kurtyzany jako Matki Boskiej stanowi nie tylko pogwałcenie dotychczasowych zasad przedstawiania tematyki sakralnej, lecz jest również wykroczeniem przeciwko tradycyjnej moralności. Warto dodać, że scena powstawania *Zaśnięcia* ukazana jest w powieści w sposób szczególnie naturalistyczny, stając się nie tylko zapisem twórczej pasji Caravaggio, lecz rejestrując również detale związane z atmosferą śmierci towarzyszącą powstawaniu obrazu. To szokujące zderzenie profanum egzemplifikowanego przez gnijące ciało prostytutki (tym makabryczniejsze, że ciało przez jakiś czas przebywało w wodzie) z tematyką sakralną stanowi znaczący dysonans. Dekompozycja zwłok, postrzegana jako degradacja cielesności, stanowi mimo wszystko zaprzeczenie świętości, jest rodzajem profanacji, jakiej dokonuje opętany twórczym szałem Caravaggio. „Dzień mijał, a woń, jaka wydzielano ciało Leny, stawała się coraz bardziej uciążliwa. Zbierała się pod nim kałuża wody z Tybru i płynów fizjologicznych. Nerina walczyła z mdłościami i muchami, których było coraz więcej. Ale Michelemu zdawało się to nie przeszkadzać. Jego mocno zaczerwieniona twarz błyszczała od potu, podniecenia i wysiłku. Poruszał się bez wytchnienia między sztalugą a modelkami [...]. Pracował jak opętany, szkicował, wykrzykiwał rozkazy”<sup>33</sup>. Śmiertelność idzie według artysty w parze ze świętością; to, co zdaje się nieczyste (rozkład, przykry zapach, roje much) zyskuje poprzez sztukę wymiar sacrum. Proces kreacji jest tedy metodą uświęcania tego, co powszechnie uznawane za brudne lub niegodne owego przeobrażenia z profanum w sacrum.

Opis okoliczności powstania obrazu jest wykładnikiem emocjonalnego ładunku, wskazując ukrytą, tajemną symbolikę malowidła. Uczuciowa (lub jedynie erotyczna) więź z modelką determinuje utwalenie jej jako Matki Boskiej, swoiste „przebóstwienie” i uniesmiertelnienie. Pełne detali deskrypcje dzieł Caravaggio służą więc nie tylko dopełnieniu biografii mistrza, lecz ewokują również rozmaite stany emocjonalne.

Każdy przywoływany przez Dempfa obraz pełni w powieści rolę punktu orientacyjnego, jest zapisem konkretnego momentu burzliwej biografii Caravaggio. Symbolika płócien pełni tutaj funkcję demaskującą zamiary oraz emocje mistrza, ilustruje określony etap światopoglądu malarza. Uwikłanie

<sup>31</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>32</sup> D. Seward, *op.cit.*, s. 79.

<sup>33</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 41-42.

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 płótno pt. *Ścięcie świętego Jana Chrzciciela*, przedstawiające motywy biblijny w nowatorskim ujęciu. Dramatyzm kompozycji obrazu idzie w powieści w parze z burzliwymi okolicznościami powstania czy raczej motywacją, jaka kierowała artystą. Nadrzędnym sensem obrazu jest bowiem zemsta i ekspiacja, demaskacja mrocznej tajemnicy, przedśmiertne rozliczenie artysty z własną przeszłością. To opus magnum Caravaggia; nie ze względu na nowatorstwo, ale na zaszyfrowane w malowidłe treści prywatne, związane w powieści z zakazanim uczuciem, jakie artysta żywił do swojej siostry i jej kochanka.

Caravaggio to abnegat i alkoholik, owładnięty pasją tworzenia, rozmiłowany w sztuce, choć jednocześnie prześladowany obłędem. Wybuchy agresji, niezrozumiałe dla bohaterki ataki szału i wściekłości łączą się z cierpieniem, walką z własną przeszłością i dążeniem do zachowania indywidualności artystycznej. Skomplikowanie wizerunku artysty związane jest z trudnymi do wyjaśnienia incydentami w biografii malarza – oskarżenia o napaść, bójkę, morderstwo, kłopoty finansowe. Burzliwe życie Caravaggia, znanego nie tylko z nowatorskiej techniki malarskiej, lecz również z konfliktów z prawem, daje asumpt do wykreowania powieściowej intrygi nawiązującej do estetyki literatury kryminalnej i przygodowej. To już nie biografia artysty, lecz wielowątkowa opowieść o twórczości, psychice oraz intymnym życiu Caravaggia.

Dempf snuje więc opowieść o kazirodczej miłości, zbrodni i braku przebaczenia, które powodują, że malarz tworzy makabryczne dzieło sztuki – *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*. W tej rekonstrukcji procesu tworzenia obrazu pojawiają się refleksy hipotezy dotyczącej powodów, dla których Caravaggio nadawał niektórym zdekapitowanym postaciom własne rysy. Artysta bowiem „do śmierci [...] namalował tuzin obrazów ze świętymi głowami, [a] niektóre z nich to [...] autoportrety”<sup>34</sup>. Literacka wersja biografii Caravaggia uzupełniona zostaje w związku z tym o szczegóły nigdy nieodkrytej, lecz bezustannie dręczącej sumienie bohatera zbrodni z miłości. Jest to wprawdzie historia, którą towarzysząca malarzowi bohaterka z pogardą określa jako „wziętą z rycerskiego romansu”, niemniej jednak ilustruje ona znakomicie meandryczność natury Caravaggia. Jako początkujący artysta dostaje on zlecenie namalowania portretu dwóch braci i podczas pracy nad obrazem obdarza jednego z nich, Antonia, uczuciem. Ten jednak „pożądał siostry Michelego. A [...] skłonność ich obojga była początkowo obopólna”<sup>35</sup>. Zazdrosny malarz zabija ukochanego siostry. Jeden z bohaterów konstatuje, że powodem tego aktu jest fakt, że Caravaggio

<sup>34</sup> D. Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, tłum. R. A. Galos, Wrocław 2003, s. 69-70.

<sup>35</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 487.

„nie mógł znieść jego [Antonia] uczucia do [Cateriny]. Może nawet uznał, że kocha ich oboje? Mój brat nie odwzajemniał jego skłonności. Opowiadał mi, że Michele nastawał na niego, że go dotknął, i został odtracony. Podobno Michele zareagował tak, jakby zmysły postradał. Zemsty postanowił dokonać na własnej siostrze”<sup>36</sup>. Oszałały z miłości i zazdrości Caravaggio dopuszcza się jeszcze kazirodczego aktu, w wyniku którego na świat przychodzi dziecko. Negatywny wpływ przeszłości zaczyna znajdować odbicie w kolejnych dziełach artysty, a zwieńczeniem tego procesu odkupienia, swoistym autodafé staje się namalowanie obrazu znanego jako *Ścięcie świętego Jana Chrzciciela*. Płótno faktycznie powstało podczas pobytu artysty na Malcie, choć pracę nad tym dziełem Caravaggio rozpoczął jeszcze przed wstąpieniem do zakonu rycerzy maltańskich. Malowidło jest zresztą bardzo szczególne ze względu na fakt, iż „musiało wywoływać silne złudzenie realności przedstawianych wydarzeń, ponieważ [...] jasny, wyrazisty układ [postaci] oparty był na śmiałym geometrycznym założeniu kompozycyjnym. Widz musiał czuć się świadkiem rozgrywającego się przed jego oczami dramatu”<sup>37</sup> i doświadczenie podobne staje się również udziałem głównej bohaterki powieści, Neriny. Wstrząsające wrażenie autentyczności osiągnięte zostało także 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>38</sup>. Sylwetki oddane zostały w sposób bardzo statyczny, jakby bohaterowie malowidła po prostu patrzyli zastygli w pół gestu, na moment śmierci świętego Jana. Mroczny realizm obrazu amplifikuje jeszcze „groza więzienia [widocznego na drugim planie – K. O.], tortury i kary”<sup>39</sup>. Owa specyficzna metoda w ujęciu tematu wiąże się bezpośrednio z artystycznym zamiarem wywołania wstrząsu moralnego, stworzenia dzieła, które jest – jak pisze Langdon – medytacją „na temat rzeczywistej treści męczeństwa”<sup>40</sup>.

W interpretacji Dempfa nadrzędny staje się jednak pierwiastek osobisty. Widoczna na pierwszym planie Salome uosabia bowiem ukochaną siostrę Caravaggia, Caterinę, a konterfekt Jana Chrzciciela jest identyczny z rysami artysty<sup>41</sup>, natomiast żołnierz dokonujący dekapitacji świętego zostaje obdarzony twarzą brata zamordowanego, Antonia. Sytuacja zostaje odwrócona, a więc odpowiedzialność za zbrodnię spoczywa na jej ofiarach, nie zaś sprawcy. W interpretacji Dempfa artysta uznaje, że wina została odkupiona więzieniem. Strach malarza wiąże się raczej z obawą przed kresem życia i tym, co nastąpi po śmierci (stąd słowa „jestem potępiony”), jednak nawet w obliczu rychłego

<sup>36</sup> Ibidem

<sup>37</sup> H. Langdon, *op.cit.*, s. 374.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 374-375.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 375.

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Przy czym według znawców w rzeczywistości nie jest to autoportret.

zgonu Caravaggio unika wyznania prawdy. Nie zdobywa się na ujawnienie Nerinie, że to właśnie ona jest córką jego i Cateriny, do końca kłamiąc i zaprzeczając temu faktowi.

Motywy ekspiacji ujawnia się także na obrazie zatytułowanym *Dawid z głową Goliata*, ukazanym w powieści jako dzieło przerażające i niezwykle sugestywne. „Dawid nie rozkoszował się jednak swym zwycięstwem, najwyraźniej myślał o tym, że pewnego dnia w jakimś miejscu spotka go ten sam los. Zabłyła w nim świadomość przemijania. Goliat, którego odciętą głowę Dawid trzymał za włosy i z którego szyi kapłała krew, żył. Tliło się jeszcze światło w oczach, widać było jeszcze jego zdziwienie, pomieszanie i niedowierzenie: wkrótce umrę, obwieszczał obraz”<sup>42</sup>. Warto zaznaczyć, że badacze uznają to płótno za „najważniejsze i najbardziej osobiste”<sup>43</sup> z prac powstałych w Neapolu, gdzie Caravaggio przebywał u schyłku życia. 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>44</sup>. Identyczność wrażeń powieściowej towarzyszkii malarza i opinii znawców na temat płótna nie ulega tutaj wątpliwości. Cytowany fragment utworu Dempfa koresponduje m. in. z konstatacją Helen Langdon, 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>45</sup>. To dlatego Caravaggio zwierza się pozującemu do postaci Dawida młodemu sekretarzowi kardynała, Enrico: „poprzez moje obrazy próbuję strząsnąć z siebie ten koszmar, ale wciąż mnie dopada. Niszczy mnie! I każdego, kto znajduje się w moim pobliżu! [...] Mnie czeka tylko potępienie”<sup>46</sup>. Depresyjne nastroje i agresja artysty mają więc swoje uzasadnienie jako rezultaty przeszłych działań, decyzji, które jako nieodwracalne nie mogą zostać odkupione. Upojenie alkoholowe, ekscesy erotyczne oraz twórczy szal dają malarzowi krótkotrwałe zapomnienie, stając się substytutem prawdziwych emocji. Wszystkie te fakty znajdują zresztą naprawdę odzwierciedlenie w obrazach, bowiem po 1600 r. twórczość artysty zaczyna cechować pewien niedostatek. „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 rozpyływać w cieniu; [...] kompozycje są niekiedy zdumiewająco archaiczne, nie pojawiają się już skomplikowane struktury złożone ze splecionych posą-

<sup>42</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 448.

<sup>43</sup> H. Langdon, *op.cit.*, s. 401.

<sup>44</sup> Ibidem, 403.

<sup>45</sup> Ibidem

<sup>46</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 433-434.

gowych postaci”<sup>47</sup>. Ta zniżkowa tendencja wiąże się z kolejnymi incydentami o charakterze kryminalnym, znużeniem i zniechęceniem do otaczającej rzeczywistości. W *Testamencie Caravaggia* owo obniżenie zdolności jest ściśle powiązane z koncepcją sumienia i żalu za popełnione grzechy, dążeniem do odkupienia winy oraz tęsknotą za ukochanymi. Dlatego dzieło sztuki staje się tutaj zapisem zbrodni popełnionej przez samego artystę, a zdekapitowane głowy Goliata i Jana Chrzciciela są autooskarżeniem i formą ekspiacji czy nawet egzorcyzmowania przeszłości. Caravaggio rozlicza się z dawnymi grzechami, lecz jest to działanie niejawne, zatajone przed odbiorcami dzieła (bohaterowie obrazu mają bowiem twarze osób bliskich artyście). Tylko wtajemniczeni mają tutaj możliwość prawidłowego rozszyfrowania artystycznego kodu, ponieważ to oni są właściwymi adresatami dzieła.

Problemem zajmującym wielu badaczy i stanowiącym od dawna przedmiot ożywionej dyskusji jest także seksualna orientacja malarza. Niektórzy caravagioniści utrzymują, że był on ukrytym homoseksualistą, jednak poza płótnami ukazującymi piękno męskiego ciała, nie istnieją żadne inne dowody na poparcie tej tezy<sup>48</sup>. Maniera ta, związana z upodobaniami estetycznymi całej epoki, nie wskazuje jednak na erotyczne preferencje Caravaggia. Przyznać trzeba, że „w nieznanym jeszcze Freuda 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”<sup>49</sup>.

Swoista dwuznaczność niektórych postaci na obrazach zaowocowała w utworze Dempfa wzmiankami o ogromnym apetycie erotycznym artysty i preferowaniu kurtyzan o chłopięcych figurach. „Portowe dziewczki, które wybierał, były bardzo szczupłe i bardzo męskie”<sup>50</sup>. Równie niejednoznaczna jest relacja pomiędzy Caravaggiem a Neriną, która początkowo ukrywa przed malarzem fakt, że jest kobietą. Bohaterka rejestruje jednak, że w chwili, gdy odkrywa on jej prawdziwą płęć, wydaje się mocno rozzarowany tym faktem. Z drugiej wszakże strony nie ulega wątpliwości, że seksualne życie Caravaggia realizuje się wyłącznie z udziałem kobiet lekkich obyczajów; zresztą ani biografowie, ani autor powieści nie wspominają nic o miłości. Dyskusja odnosząca się do seksualności artysty wynika przede wszystkim z niemożności jednoznacznego wskazania przyczyny, dla której ciała mężczyzn są na obrazach Caravaggia tak doskonale piękne. Nawet nieświadoma rzekomego homoerotyzmu malarza Nerina zwraca uwagę na niezwykłość przedstawienia postaci Dawida, na znamien-

<sup>47</sup> H. Langdon, *op.cit.*, s. 306-307.

<sup>48</sup> Seward pisze, że jest to pogląd, który rozwinął się pod koniec XVII i w XVIII w., i że był on oparty na pogłoskach lub niedomówieniach.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>50</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 487.

ny seksualizm emanujący z obrazu *Dawid z głową Goliata*<sup>51</sup>. „Młodzieniec na obrazie wydawał jej się znajomy. Miał omdlewający, erotycznie prowokujący wyraz twarzy”<sup>52</sup>, a prowokacyjna poza, w jakiej został ujęty, stwarza złudzenie fascynacji męskim ciałem. „W spojrzeniu Dawida jest czułość, relacja między tymi dwiema postaciami jest niemal intymna, co podkreśla falliczny miecz”<sup>53</sup>, który Dawid trzyma w dłoni. Warto dodać, że „w biblijnej opowieści wzajemne relacje Dawida i Goliata mają charakter homoerotyczny, a imię Dawid oznacza «ukochany»”<sup>54</sup>. Owa dwuznaczność wymowy obrazu projektuje wrażenie zainteresowania pierwiastkiem męskim, ale w perspektywie zależności uwikłanej w walkę, cierpienie i nieszczęście. Młody Dawid jest zamyślony, melancholijny, mimo że jego twarz powinna raczej wyrażać tryumf. Z kolei z oblicza Goliata emanuje wyraz rezygnacji; to ponure, makabryczne odzwierciedlenie świadomości klęski. Istotny jest tu też kontrast między młodością a starością – zwycięzca jest młodzieńcem o świeżej, lekko zarumienionej skórze, a przegrany to naznaczony piętnem lat, zniszczony doświadczeniami życiowymi, zaniedbany człowiek. Łączność między tymi dwiema postaciami jest dla niektórych świadectwem homoerotycznego charakteru dzieła, dowodem, że postać Dawida stanowi portret domnianego kochanka Caravaggia<sup>55</sup>. Rzekomy homoseksualizm Caravaggia jest dla Dempfa niewątpliwie sensacyjnym pierwiastkiem, dopełniającym bogatą biografię malarza. Prawdopodobnie jednak ze względu na kontrowersyjność podobnej tezy motyw ten zostaje głęboko zakamuflowany i ujawnia się dopiero pod koniec powieści.

Caravaggio Dempfa jest więc człowiekiem słabym, pozbawionym zahamowań i nieprzestrzegającym etycznych czy obyczajowych reguł. Artysta sportretowany zostaje jako zbrodniarz, nieświadomy ogromu własnej winy, lecz jednocześnie obawiający się boskiej kary i wiecznego potępienia. Jest geniuszem, który poza talentem i ogromnym temperamentem nie posiada żadnych innych walorów. „Nie mogło być większego kontrastu niż ten pomiędzy obrazami Caravaggia a jego życiem prywatnym. Na swych płótnach był geniuszem ducha, którego głębokie wyznania religijne trafiają do serc zarówno wierzących, jak i niewierzących. Tymczasem w życiu [...] był «porywczy i skory do gniewu, nietolerancyjny, przebiegły, zazdrosny, złośliwy i kłótlivy. Był ulicznym zabi-jaką, zabójcą [...] obdarzonym niezliczonymi talentami, lecz żadnym, by wieść przyzwoite życie»”<sup>56</sup>. Bohater powieści Dempfa to opętany sztuką awanturnik

<sup>51</sup> Przypuszcza się, że „Dawid jest [...] wyidealizowanym autoportretem Caravaggia w wieku chłopięcym” (D. Seward, *op.cit.*, s. 52).

<sup>52</sup> P. Dempf, *op.cit.*, s. 448.

<sup>53</sup> D. Langdon, *op.cit.*, s. 402-403.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 403.

<sup>55</sup> Niemałe znaczenie ma tu chyba owa prowokująca poza, w której uwieczniony został Dawid.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 9.

i szaleniec, porozumiewający się ze światem za pomocą obrazów, usiłujący odkupić grzechy niezwykłymi 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>57</sup>. W istocie, odrzucenie jego załotów przez Antonia determinuje wszystkie późniejsze decyzje i perypetie Caravaggia. dopełnieniem tego konterfektu wewnętrznego jest również zewnętrzny wygląd Caravaggia, jego całkowity brak dbałości o estetykę i higienę. W powieści Dempfa ów niedostatek troski o ubiór i higienę wytyka Caravaggiowi jego towarzyszką, uczennicą i opiekunką, Nerina. Warto jednak wspomnieć, iż kwestia ta pojawiła się także w zapiskach współczesnych Caravaggiowi.

Sztuka bywa tedy interpretowana jako wartość dla twórcy prymarna, dla której artysta zdolny jest znieść bardzo wiele. Przywołuje ten aspekt także Susana Vreeland w powieści *Pasja Artemizji*, utworze sytuującym się na pograniczu historycznego thrillera prawniczego oraz powieści psychologicznej. Za taką kwalifikacją gatunkową zdaje się przemawiać dwutorowo prowadzona akcja. Z jednej tedy strony czytelnik może śledzić poszczególne etapy rzeczywistego procesu, jaki Artemizja Gentileschi, córka malarza fresków, Orazio Gentileschiego<sup>58</sup>, wytoczyła Agostinowi Tassiemu z powodu dokonanego na niej gwałtu. Korzystając z zachowanej dokumentacji sądowniczej Vreeland skrupulatnie opisuje metody, jakimi posiłkował się ówczesny wymiar sprawiedliwości w celu „uwiarygodnienia” zeznań, normy prawne, jawnie dyskryminujące kobietę, czy wreszcie mniej lub bardziej błyskotliwe potyczki słowne oskarżyciela i obrońcy Tassiego. Jednocześnie jednak warstwa faktograficzna powieści łączy się immanentnie z wnikliwą analizą psychologiczną. Nakreślony zostaje portret mało znanej współczesnemu konsumentowi kultury artystki, która poddawana torturom, upokarzana przez władzę sądowniczą i doświadczająca z powodów obyczajowych ostracyzmu ze strony społeczności lokalnej, konsekwentnie walczy o zachowanie własnej tożsamości. Gwarancją sukcesu – tak na płaszczyźnie życia osobistego, jak i zawodowego – jest sygnalizowana w inskrypcji tytułowej powieści „pasja”, umiłowanie sztuki, będącej jednocześnie wyrazem wolności i poświęcenia.

Z kolei wokół motywu zbrodni z miłości osnuty został jeden z głównych wątków powieści Artura Pérez-Revertego, zatytułowanej *Szachownica flamandzka*, której akcja rozgrywa się w dwóch planach czasoprzestrzennych, w świecie dzieła plastycznego i w świecie bohaterów, odślaniających warstwa

<sup>57</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>58</sup> Nota bene ucznia Caravaggia.



po warstwie zaszyfrowane w obrazie treści. Świat icone odnosi się do rzeczywistości historycznej, a to wskutek poświadczanej przez dokumenty realności osób sportretowanych i wydarzeń z nimi związanych (Ferdynand Altenhoffen, księżę Ostenburga, jego żona, Beatrycze Burgundzka oraz Roger d'Arras), a także dzięki zaprezentowaniu nazwiska i dorobku twórcy obrazu. Jest nim Pieter van Huys, holenderski malarz, działający w II połowie XVI w., który zrećźnie imitował styl Boscha. Ale właśnie fakt, że potoczna wiedza o tym artyście jest bardzo skromna, a jego twórczość i biografia nie są znane szerszemu gronu odbiorców, umożliwia Revertemu mistyfikację, mającą uprawdopodobnić fikcję literacką. Dzieło sztuki ogniskuje tutaj tajemnicę, stanowi skomplikowany szyfr, którego odczytanie możliwe jest jedynie wówczas, gdy odbiorca posiada odpowiednią wiedzę. Zresztą w powieściach, w których obraz stanowi klucz do rozwikłania zagadki, „przedmiot estetyczny jest rezultatem percepcji zmysłowej [...] i doświadczenia ukrytego w dziele sztuki sensu. Ów sens nie jest jednak dany jako coś autonomicznego, lecz kryje się bez reszty w materii zmysłowej estetycznego przedmiotu”<sup>59</sup>. Dzieło sztuki jest tedy zamysłem ambiwalentnym, ponieważ kryje w sobie dwie płaszczyzny: to, co dostrzegalne i to, co ukryte. I tak w *Szachownicy flamandzkiej* Perez-Revertego obraz van Huysa pozornie tylko przedstawia grających w szachy mężczyzn i towarzyszącą im kobietę. W istocie dzieło sztuki ukazuje historię morderstwa, jest zapisem zbrodni z miłości, którą ukazał i zaszyfrował w partii szachów artysta. Sportretowana na obrazie Beatrycze Burgundzka, poślubiona Ferdynandowi, była zakochana w jego najlepszym przyjacielu, Rogerze d'Arras. „Może kochała i była nieszczęśliwa, a duma nie pozwalała jej zapomnieć, że ów mężczyzna śmiało odmówił jej tego, czego nie odmówił królowej Ginewrze sam Lancelot z Jeziora... Ale mogło też być inaczej: najemny kusznik miał pomścić urazę, jaka została po dawnych uniesieniach, po ostatnim pocałunku, po bezwzględnym pożegnaniu...”<sup>60</sup>. Choć powód zabójstwa pozostaje do końca niewyjaśniony, oczywiste jest, że po zabójstwie Beatrycze nie potrafi zaznać spokoju. Taką właśnie, zagubioną, smutną, zamyśloną, portretuje mistrz van Huys. „Może czarna dama miała oczy spuszczone, wbite w książkę na podołku, wcale nie dlatego, że czytała, ale ponieważ płakała. Ale mogło też być i tak, że nie śmiała spojrzeć w oczy malarza, przez które baczenie przyglądały jej się Wieczność i Historia”<sup>61</sup>. Dzieło sztuki staje się zatem nośnikiem emocji, rejestrując dla potomności to, czego nie może przekazać zapis kronikarski. Van Huys dokonuje demaskacji mordercy, umieszczając na obrazie napis „quis necavit equitem” („kto zabił rycerza”) oraz szyfrując rozwiązanie zagadki w ukazanej w dziele partii szachów. Czyni tak na prośbę Ferdynanda: „najgorsze, mistrzu van Hyu-

<sup>59</sup> W. Stróżewski, *op.cit.*, s. 13.

<sup>60</sup> A. Pérez-Reverte, *Szachownica flamandzka*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa 2000, s. 178.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 179.

sie, [...] stary malarzu, któryś miłował go [Rogera d'Arras] prawie tak jak ja, najgorsze, że nie można go pomścić; i ona [Beatrycze], i ja, i on sam, jesteśmy igraszkami w rękach moźnych [...]. Nie mogę żadnej głowy ściąć na grobie mego druha, choćbym nawet wiedział, którą. Tylko ona wiedziała, ale zabiła. Zabiła go"<sup>62</sup>. Pragnienie odwetu za śmierć przyjaciela determinuje zlecenie namalowania obrazu, będąc jednocześnie holdem dla ukochanego zmarłego.

Pamięć o ukochanych zmarłych utrwalona zostaje za pomocą sztuki, umożliwia zarówno uczczenie ich, jak i zachowanie ich wizerunków. Podobny cel przyświeca artyście z *Tulipanowej gorączki* Deborah Moggach. Jan van Loos oddaje w ten sposób cześć zmarłej kochance, Sophii, która „nadal jest obecna w jego sercu"<sup>63</sup>. Za pomocą sztuki utrwała on bowiem konterfekt ukochanej, „jej nieśmiertelność urzeczywistnia się w nim i jego obrazach, bo maluje jej odbicie uchwycone w zaokrąglonych szklanych powierzchniach. Zatem w pewnym sensie żyła – mimo wszystko – w «martwych» naturach"<sup>64</sup>. Miara miłości jest więc także owo uparte dążenie artysty do utrwalania i, w pewnym sensie, ożywiania tej, która odeszła.

Warto również dodać, że we wszystkich powieściach nawiązujących do sztuki ikonicznej miłość traktowana jest jako immanentny składnik fabuły. Obecność tego wątku pozwala bądź to ujawnić genezę obrazu, bądź też wzbogacić kreację postaci o istotny rys człowieczeństwa. W *Testamencie Caravaggia* wątkiem takim jest uczucie łączące Nerinę i kardynalskiego sekretarza Enrico, w *Tajemnicy Boscha* Yvesa Jégo i Denisa Lépée miłość młodej szlachcianki do syna cesarza Maksymiliana, w *Zabójczym błękitcie* Kastnera jest to związek córki Rembrandta i jego ucznia, Cornelisa Suythofa (podobnie zresztą, jak w powieści Cullen, *Córka Rembrandta*). Przywołanie wątków miłosnych umożliwia również łączenie elementów sensacji z motywami romansowymi, sprzyjając ubogaceniu fabuły. Wymienić tutaj można *Notes Michała Anioła* Paula Christophera czy *Ducha Rembrandta* tegoż, a także *Primaverę* Mary Jane Beaufrand oraz *Pejzaż śmierci* Elizabeth Lowell.

Miłość i sztuka wikłają się zatem w nierozzerwalny związek, poświadczając teorię o niemożności oddzielenia dzieła od emocji. Wyjątkowa intensywność przeżyć warunkuje bowiem jakość artystycznych dokonań i zaświadcza wyjątkowość osobowości twórczych, recypowanych w rozmaitych kategoriach. Malarze ukazywani więc bywają jako ekscentrycy (jak Bosch w *Tajemnicy Boscha* duetu Jégo–Lépée, Botticelli w *Primaverze* Beaufrand, Caravaggio z *Testamentu Caravaggia* Dempfa), albo egoiści (Cézanne w *Kamieniołomie Cézanne'a* Pope, da Vinci w *Tajemnicy Boscha* Jégo i Lépée'go), albo ludzie osamotnieni, pozbawieni złudzeń, cierpiący (Rembrandt w *Córce Rembrandta*

<sup>62</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>63</sup> D. Moggach, *Tulipanowa gorączka*, tłum. M. Ferek, Poznań 2002, s. 245.

<sup>64</sup> Ibidem.

Cullen, *Zabójczym błękiem* Kastnera, van Huys w *Szachownicy flamandzkiej*). Podobnie skonstruowany model artysty wskazuje na dość zawężony ogląd egzystencji artystów, jednoznaczną (i jednostronną) interpretację faktów z ich biografii.