ZABIJAKA CARAVAGGIO

A teraz o imienniku Buonarrotiego, także Michale Aniele,
tyle że krańcowo różnym pod względem charakteru.
Przyszedł na świat siedem lat po śmierci Divino Maestro, w 1571 roku.
Jeszcze takiego zabijaki wśród artystów nie mieliśmy. To był niesłychanie utalentowany człowiek, ale drań spod ciemnej gwiazdy, genialny i straszny.
Zacznijmy jednak od początku. Caravaggio to przydomek,
malarz naprawdę nazywał się Michelangelo Merisi i pochodził z Lombardii,
z miejscowości Caravaggio właśnie. Taki sam przydomek nosił właściciel
tej miejscowości, markiz Francesco I Sforza, u którego ojciec malarza, Fermo Merisi,
zubożały szlachcic, pracował jako architekt i zarazem ktoś w rodzaju ochmistrza.
Ojciec zmarł na zarazę, kiedy chłopiec miał sześć lat (1577),
matka trzynaście lat potem. Wkrótce skromną schedę ojcowską podzielono
między trójkę rodzeństwa i młody malarz natychmiast opuścił strony rodzinne.
Osiadł w Rzymie. Z rodziną zerwał wszelkie kontakty. Miał dwadzieścia jeden lat.

Caravaggio – Powołanie św. Mateusza – *oryginalna ilustracja powołania przez Jezusa celnika Mateusza, przyszłego ewangelisty. Malarz doskonale oddał atmosferę pewnego napięcia w izbie, nasilając ją grą światła; Mateusz jest zaskoczony wizytą Jezusa i niepewny, czy to naprawdę o niego chodzi. Obraz wisi od czasu swego powstania na tym samym miejscu, w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie.*

Rzymskie początki

W Rzymie od 1592 roku panował nowy papież, Klemens VIII Aldobrandini. Za jego pontyfikatu trwał wielki zryw budowlany, pałace barokowe i kościoły wyrastały jak grzyby po deszczu. Był to wspaniały rynek pracy dla artystów.

Dla zarobku młody Lombardczyk początkowo malował co popadło w pracowniach innych artystów. Miał dobre przygotowanie zawodowe, bo od trzynastego roku życia przez cztery lata uczył się w Mediolanie u Simone'a Peterzano. Z wczesnych lat rzymskich pochodzi autoportret świadczący już o wyrobionym pędzlu. Wizerunek zrobiony tuż po chorobie, prawdopodobnie żółtaczce, być może jeszcze w szpitalu. Ciemnowłosy, ciemnooki (i, jak dodał biograf z epoki, o duszy też ciemnej), niezbyt piękny mężczyzna o żółtej karnacji. Wygląda bardzo staro jak na swój wiek i niezbyt sympatycznie. Ale ten ciemny typ miał talent.

Po kilku latach pobytu malarza w Rzymie ów niezwykły talent dostrzegł pewnego dnia wielki kolekcjoner i subtelny erudyta, mecenas artystów, kardynał Francesco Maria Bourbon del Monte. I ten człowiek właśnie umożliwił prawdziwy start przybyszowi z północy.

Nie wiemy, od jakiego obrazu zaczęła się kariera Caravaggia, na jakie płótno padł wzrok kardynała, który się tak pędzlem młodzieńca zachwycił, że zaprosił go na stałe pod swój dach. Caravaggio malował wtedy obrazy w duchu mistrzów lombardzkich, sceny obyczajowe, grę w karty, wróżące Cyganki, martwą naturę. Było to malarstwo jasne i pogodne, uderzające realizmem.

Bezdomny dotąd malarz trafił pod dach Palazzo Madama, gdzie rezydował kardynał jako przedstawiciel księcia Medyceusza (dziś siedziba senatu). Tam mógł spełnić wszystkie swoje marzenia: miał mecenasa, zapewniony wikt i opierunek, stałe zlecenia na obrazy. Kardynał objawił jego talent swoim możnym przyjaciołom i Caravaggio ani się obejrzał, jak stał się malarzem rzymskiej elity intelektualnej, arystokracji i bogatych kolekcjonerów.

Kardynał del Monte załatwił mu zlecenie na cykl obrazów w kościele francuskim, sąsiadującym z Palazzo Madama, San Luigi. Dzięki temu cyklowi w ciągu trzech

lat nazwisko Lombardczyka stało się głośne w całym Rzymie, już nie tylko wśród koneserów.

I tak w latach 1599–1602 Caravaggio pracował nad trzema dziełami do kaplicy św. Mateusza. Mógł teraz rozwinąć skrzydła. Na poprzednich obrazach brakowało historii, jakiejś opowieści, były to małe scenki, np. *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę*, jakaś muzykująca kompania czy kosz z owocami ukazany wiernie jak na fotografii. Teraz ma do przekazania akcję i okaże się w tym genialny.

Można by się spodziewać, że w obrazach religijnych osłabnie realizm trzydziestoletniego wtedy Lombardczyka, że malarz powróci do idealizacji renesansowej, poszuka doskonałego piękna. Nic takiego się nie stało, wręcz przeciwnie – jego realizm się nasila, a sceny religijne są całkiem zwyczajne, niesłychanie ludzkie, niemal świeckie.

Jak czytać obraz?

Caravaggio od razu pokazuje pazur. Już pierwszy obraz, *Powołanie św. Mateusza*, nosi cechy jego dojrzałej sztuki.

A oto treść obrazu: do jakiejś mrocznej izby wchodzi Jezus i wskazuje na Mateusza siedzącego przy stole z kilkoma mężczyznami. Gest Jezusa budzi zdumienie Mateusza, jest zaskoczony, podnosi więc pytającym gestem rękę, pokazując z kolei ni to na siebie, ni to na sąsiada, o kogo chodzi? Sąsiad, starszy człowiek pochylony nad pieniędzmi, nic nie dostrzega, najwyraźniej to nie chodzi o niego. Grupka mężczyzn dzieli się na tych, którzy z uwagą śledzą wydarzenie, i tych, którzy nic nie zauważyli. Przy Jezusie stoi Piotr. Pełne ciszy oczekiwanie. Wiadomo, że za chwilę… Otóż właśnie dzięki ujęciu malarza możemy się niemal domyślić, co nastąpi za chwilę.

Caravaggio okazał się znakomitym narratorem. Pierwszym mistrzem narracji był przed wiekami Giotto. Odkrył, jak należy malować opowieść – zrobił to za pomocą gestów i sieci spojrzeń. Caravaggio postąpił tak samo, choć prawdopodobnie nie myślał o malowidłach Giotta z Padwy. Namalował obraz, z którego można wyczytać sytuację nieco wcześniejszą i tę, która dopiero nastąpi. Oto Mateusz, który jeszcze przed chwilą siedział sobie spokojnie i liczył pieniądze, odsunie krzesło i pójdzie za Nauczycielem.

Niezwykłej atmosferze zdarzenia odpowiada niezwykłe światło. Wprawdzie w izbie jest okno, ale zasłonięte okiennicą i nie przebija się przez nie żaden promyk. Potężny snop światła wpada natomiast z prawej strony skosem, a jego źródło znajduje się poza obrazem. Może z rozwartych niewidocznych drzwi – nie wiadomo. Wydobywa z mroku to, co artysta chce pokazać, powodując silne kontrasty światła i cienia. I to jest obraz pierwszy.

Św. Mateusz – ewangelista; odrzucenie i aprobata

Obraz drugi – a wszystkie wiszą dziś tam, gdzie zawisły czterysta lat temu – pokazuje ciąg dalszy zdarzenia, czyli św. Mateusza już jako ewangelistę. Jest to druga wersja tego tematu, pierwszą księża odrzucili. W pierwszej rozpęd realistyczny Caravaggia przekroczył w ocenie kleru wszelkie granice przyzwoitości: siedział tam na krześle łysawy Mateusz, w kusej szacie z krótkimi rękawami, typ pospolity, krępy, z muskularnymi rękami i nogami. Swe grube nogi, bose i gołe do kolan, miał wysunięte w stronę widza, na kolanach trzymał księgę, a stojący obok i opierający się o niego poufale młodziutki anioł układał mu dłoń do pióra, całkiem jakby uczył pisać analfabetę. Pomarszczone przy tym czoło ewangelisty zdradzało ogromny wysiłek i nie wróżyło szybkiego rezultatu. Obraz ten, odrzucony przez komisję, zakupiony przez prywatnego kolekcjonera, ostatecznie trafił do Berlina, gdzie niestety zaginął podczas ostatniej wojny. Niestety, bo to wspaniałe malowidło!

Wersja druga jest znacznie grzeczniejsza. Święty nie sprawia już wrażenia prostaka, Mateusz to siwy mężczyzna o szlachetnej urodzie, elegancko ubrany w świeżo upraną, luźną pomarańczowoczerwoną szatę, która zakrywa go niemal całego. Widać tylko dłonie i kawałek jednej nogi, drugą opiera kolanem na ławce i tak stojąc, spogląda ku górze, gdzie fruwający w przyzwoitej odległości anioł dyktuje mu tekst do księgi, jaką ewangelista trzyma przed sobą na stole.

Oszałamiająca kariera

Ostatni obraz z tego cyklu ukazuje *Męczeństwo św. Mateusza*, gdzie dokonuje się jakiś gwałt na ulicy. Mateusz leży na plecach na ziemi, a kat szykuje się do zadania ciosu.

Tłum przerażonych gapiów, jedni krzyczą, inni uciekają, w głębi odwraca się w naszą stronę sam autor malowidła. Atmosfera jak podczas egzekucji Giordana Bruna, właśnie w tym czasie palonego na stosie na Campo dei Fiori w Rzymie. Obraz, do którego nikt nie zgłosił zastrzeżeń, od razu zawisł w kaplicy.

Cykl ze św. Mateuszem przyniósł niebywały rozgłos artyście i zewsząd sypnęły się zamówienia.

Dla watykańskiego skarbnika, *monsignore* Cerasiego, do wykupionej przezeń kaplicy w kościele Santa Maria del Popolo Caravaggio namalował dwa obrazy, *Męczeństwo św. Piotra* i *Nawrócenie św. Pawła.* I znowu tak zaszokował realizmem, że oba obrazy musiał powtarzać. Zdumienie budzi ostateczna wersja *Nawrócenia św. Pawła,* bo jest o wiele śmielsza od tej odrzuconej. Znamy obie, bo i ta odrzucona znajduje się w Rzymie (kolekcja Odescalchi).

Koń bohaterem obrazu?

Malarz poszedł na całość. Na obrazie poświęconym wewnętrznemu przełomowi Pawła króluje koń! Zajmuje niemal całą powierzchnię obrazu. Jezus zniknął zupełnie, bo w pierwszej wersji przynajmniej wychylał się z nieba widoczny do pasa. Teraz nie widać żadnej interwencji bożej, a i samego Pawła trzeba dopiero odszukać, leży bowiem nieborak pod końskimi kopytami, oślepiony i ogłuszony. Pochyla się nad nim stary sługa i chyli też łeb poczciwy koń, unosząc kopyto, żeby przypadkiem nie zrobić krzywdy leżącemu.

Niezwykłe jest to malowidło, zaskakujące, zmuszające do zastanowienia nad jego genezą. Artysta miał za zadanie zilustrować epizod opisany w Dziejach Apostolskich, kiedy to Szaweł podczas podróży do Damaszku, dokąd jechał, by aresztować chrześcijan, przeżył coś niezrozumiałego – oślepił go blask i posłyszał głos: „Szawle, Szawle, za co mnie prześladujesz?". I to zdarzenie stało się początkiem przemiany Szawła w Pawła. Najwyraźniej malarz szukał sposobu na wyrażenie wstrząsu wewnętrznego. Wiedział zapewne z doświadczenia, że kiedy w życiu człowieka dzieje się coś bardzo ważnego, świat pozostaje obojętny. I tak też to ukazał – koń się wprawdzie zatrzymał, ale przecież światła żadnego

nie widział, sługa się wprawdzie pochyla, ale on też nic nie rozumie. To, co najważniejsze, dokonuje się wewnątrz, pozostaje niewidzialne – jakże więc można to namalować?...

Pobożność prostaczka

Sam Caravaggio nie był uczuciowy czy wylewny, nie był też pobożny, pobożne tematy otrzymywał od zleceniodawców, ale „niebo", jakie im malował, było jego i tylko jego. To nie jest niebo artystów *barocco* oswojonych z chórami anielskimi. Caravaggio nie ocierał się w życiu o świętych, w niebie znajomości nie miał, a sprawy duchowe pojmował po swojemu. Wszystkie obrazy religijne tego artysty są bardzo świeckie, niesłychanie ludzkie.

Św. Magdalena pokutująca to ładna dziewczyna susząca sobie włosy w słońcu. Trzeba dopiero dostrzec łzę w jej oku, odłożone na bok klejnoty i uruchomić własną wyobraźnię, żeby rozpoznać w niej pokutnicę (Galeria Doria Pamphili, Rzym).

Niewierny Tomasz to prosty człowiek, który pakuje dłoń w otwartą ranę w boku Chrystusa z pełnym niedowierzaniem na pomarszczonym czole, a rękę wsuwa coraz to głębiej i głębiej, aż Jezus mu ją przytrzymuje (Poczdam, Sanssouci). Bo Tomasz nadal nie pojmuje cudu, podobnie jak nie pojmuje go sam Caravaggio. No bo tak prawdę mówiąc, jak zdrowy na umyśle człowiek może uwierzyć, że ten, którego zabito na krzyżu, stoi oto żywy i cały przed apostołami? To by znaczyło, że trzeba odmienić całe swoje widzenie świata, dopuścić istnienie jakichś innych praw fizyki, jeszcze nieodkrytych, a objawiających się na gruncie religii. Wprawdzie rówieśnik malarza, niejaki Szekspir, wtedy właśnie przestrzegał mędrców, że są dziwy na niebie i na ziemi, o jakich się nie śniło naukowcom (bo *filo-soph* to tyle, co przyjaciel wiedzy, uczony), ale był to odosobniony głos geniusza z dalekiego kraju. Zresztą poeci, wiadomo, to jeszcze więksi dziwacy niż malarze.

I tak brnąc z trudem przez kolejne tematy malowideł przeznaczonych do kościoła, Caravaggio, niewierny malarz, wspólnie z bohaterami swych płócien, niewiernym Tomaszem, niewiernym Szawłem, zdumionym Mateuszem łamali sobie głowę nad tajemnicą Boga.

Caravaggio – Nawrócenie Szawła – *taki tytuł, nieco mylący, przyjęto w ikonografii dla obrazów ilustrujących epizod podróży Szawła do Damaszku. Tymczasem Szaweł, gorliwy wielbiciel Boga Izraela, nie miał powodu się nawracać w potocznym rozumieniu tego słowa. Przecież jechał do Damaszku jako wyznawca judaizmu, by stłumić chrześcijaństwo. Tymczasem niezwykłe światło i głos, jaki usłyszał z Nieba, spowodowały, że sam przyjął chrześcijaństwo i został apostołem Pawłem. Caravaggio wstrząs duchowy Szawła pokazuje z bardzo bliska, zdawać by się mogło, że rzecz dzieje się w stajni – najwięcej miejsca zajmują koń i sługa; porażonego światłem Szawła trzeba szukać pod kopytami zwierzęcia. Aż dziw, że taką wersję księża zaakceptowali. Obraz wisi* in situ *w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie.*

Wielkość malarstwa religijnego Caravaggia polega na tym, że nie uległ przesłodzonej tradycji sztuki sakralnej ani naciskom Kościoła potrydenckiego. Wybrał nurt propagowany przez św. Filipa, nurt pobożności plebejskiej. Zamawiano coś podniosłego? Proszę bardzo, Caravaggio dawał przeżycie religijne, ale nie wydumane, lecz takie, jakie w życiu się zdarza. Pozostał realistą do szpiku kości także w tematach pobożnych.

Kiedy maluje *Matkę Boską masztalerzy* do kaplicy w Bazylice św. Piotra, jako Madonnę portretuje Lenę, sąsiadkę z Piazza Navona, a swoją modelkę. Madonna prowadzi nagiego Jezusa i wspólnie depczą głowę węża. Obraz, choć poprawny pod względem teologicznym, kler odrzucił. Matka Boska zbyt śmiało wydekoltowana, w sukni podkasanej, mało tego, podwiązanej na biodrze jak do prania przy balii, bosa, przy tym rozpoznawalna jako Lena. Obok niej św. Anna, patronka masztalerzy, brzydka stara baba, prostaczka wysuszona na suchar, a naprawdę matka Leny... (Galeria Borghese, Rzym). Jakie to plebejskie! Gdzie *decorum,* czyli dostojeństwo, powaga świętego wizerunku? Jakże to można było pokazać wiernym w Bazylice Piotrowej? Przecież po soborze trydenckim Kościół wydał zakaz ukazywania Matki Bożej i świętych pod postacią osób żywych, powszechnie znanych. Nakazywał nadawać im, a zwłaszcza Matce Bożej, urodę idealną, abstrakcyjną, jak na ikonach.

A tu następny obraz, *Matka Boska pielgrzymów* – znowu Lena, piękna czarnowłosa i ciemnooka rzymianka, o gęstych brwiach, doskonałych kształtach, stoi niczym grecka statua w drzwiach Domku Loretańskiego. Przed nią, tyłem do nas, dwoje obdartusów w pokornej modlitwie, wypiętych na modlących się przed ołtarzem. I ten obraz szokował, ale podobno właśnie obdartusy obraz uratowały, bo ludek rzymski nie dopuścił, by go zdjęto znad ołtarza, i wisi w San Agostino do dziś.

Zaśnięcie Matki Bożej (dziś w Luwrze) – znowu naturalizm, wprawdzie już nie Lena, pewnie jakaś dziewczyna lekkich obyczajów, ale ukazana jako biedaczka z bosymi stopami, lekko spuchniętym brzuchem, która kona na posłaniu, otoczona gromadką starszych już mężczyzn, też prostaczków, którzy cisną się przy niej i ocierają kułakiem oczy. Samo życie i to życie biedoty. Ani śladu dostojeństwa Królowej świata, żadnej interwencji niebios, a gdzie Bóg czekający z rozłożonymi ramionami? Gdzie wniebowzięcie?

Caravaggio – Matka Boska Pielgrzymów *w kościele San't Agostino w Rzymie. Caravaggio zawsze malował po swojemu, lekceważąc tradycję i normy. Na tym obrazie nie dość, że pod postacią Matki Boskiej ukazał piękną Lenę, znaną wszystkim w okolicy Piazza Navona sąsiadkę i modelkę malarza, to na dodatek na obrazie przeznaczonym przecież nad ołtarz, umieścił bosonogich i obdartych prostaczków, wypiętych na modlących się wiernych. Wszystko wbrew zaleceniom Kościoła. Podobno jednak właśnie prostaczkowie z parafii spowodowali, że obrazu znad ołtarza nie usunięto.*

Gdzie chóry anielskie? Przypomnijmy sobie, jak inaczej w tym samym czasie ukazywał podobne sceny El Greco!

Wydaje mi się, że Caravaggio uparcie, by nie rzec obsesyjnie, szukał prawdy, to znaczy stawiał sobie pytanie, jak to się naprawdę wydarzyło? Jak to musiało wyglądać? Nie obchodziło go, jak tę scenę od wieków ukazywali jego poprzednicy, odwrócił się od tradycji ikonograficznej, nienawidził zmyśleń, naśladownictwa, nie lubił mitologii, uznawał tylko samo życie. Obchodziło go wydarzenie prawdziwe i to, jak je przekazać, za pomocą jakich rekwizytów i realiów.

Jak malował?

W związku z tym nie uznawał też żadnych przygotowań rysunkowych. Ustawiał modeli, otaczał ich rekwizytami, zaciemniał pracownię, rzucał z jednego miejsca snop światła – reżyserował scenę i malował z natury. Musiał mieć obiekt przed oczami, musiał to widzieć. Dlatego pewnie, gdy malował *Ucieczkę do Egiptu* (Galeria Doria Pamphili), kazał odpocząć Świętej Rodzinie wśród przyrody znad Tybru. Tam nie tylko nie ma śladu pustyni, żadnego piasku ani oazy – Lombardczyk nie widział nigdy piasków pustynnych, nie wiedział, jak tam pada światło, on znał przyrodę znad Tybru. Dlatego też pewnie na jego *Nawróceniu Szawła* nie rysują się w dali budowle Damaszku jak u innych malarzy, bo Caravaggio w Damaszku nigdy nie był. Może właśnie dlatego lubił ujęcie z bliska, taki – mówiąc dzisiejszym językiem – najazd kamery, bo wtedy skupiał się na tym, co znał, i unikał rozproszenia – nazywamy to kondensacją malarską. Oczywiście poszukiwał rozwiązania w trakcie pracy, często przemalowywał kompozycję, poprawiał, co ujawniły rentgeny obrazów. Dlatego też nie stosował techniki fresku, gdzie poprawki są niemożliwe. I właśnie od niego zaczyna się w Rzymie dekorowanie ołtarzy obrazami na płótnie.

Naturalnie sprawa nie kończy się na samym podejściu do tematu. Caravaggio zastosował pewne środki formalne, które wzmocniły wymowę obrazów. Przede wszystkim wprowadził inne niż dotychczas światło. Pierwsze jego malowidła były jasne, w późniejszej fazie jego płótna bardzo ciemnieją. I światło już nie jest równomiernie rozproszone

według reguł pokolenia renesansu. Caravaggio potrzebuje takiego światła, które ujawni coś, stwarzając akcję, światła ruchliwego, które wydobędzie przedmioty i ludzi z mroku. Ściany pracowni pokrywa czarną farbą, likwiduje zwykłe okno, inne umieszcza u góry. Otrzymuje snop światła i ten snop rzuca na płótno. Korzysta z najnowszego wynalazku optycznego – *camera obscura*. Opisują to świadkowie i zdradza też jeden z obrazów, *Marta i Maria*, na którym w lustrze odbija się jasny kwadracik okna gdzieś w górze (Detroit, Institute of Art).

Jeśli chodzi o dramaturgię, malarz wpadł na świetny pomysł. To był urodzony reżyser. Ponieważ rozumiał, że prawda potrafi się objawić w jednej chwili, próbuje odnaleźć tę jedną chwilę na każdym płótnie. Ten najważniejszy moment w życiu człowieka, który decyduje o całym dalszym życiu. I nie rozprasza się, maluje tylko tę sekundę zdarzenia, podporządkowując jej wszystko – gesty, spojrzenia, atrybuty. Jego obrazy nie są przegadane, przeładowane, jest tylko to, co konieczne. Dzięki temu malarz buduje pędzlem dramaturgię porównywalną z dramaturgią sztuk Szekspira.

Nie wszyscy byli tymi innowacjami zachwyceni. Kilkakrotnie zdejmowano ze ściany zawieszone już obrazy Caravaggia jako nazbyt plebejskie, pozbawione *decorum*. Kiedy w zatybrzańskim kościele Santa Maria della Scala zdejmowano niegodne, jak sądzono, *Zaśnięcie Matki Bożej*, malarz właśnie opuszczał w popłochu miasto. Dwudziestego ósmego maja 1606 roku wydarzyła się bowiem tragedia – malarz został zabójcą.

Wielka katastrofa

Dziś już wiadomo, że do tragedii nie doszło podczas gry w piłkę, jak długo uważano i jak też napisałam w swojej książce (*Muszę i Rzym zobaczyć*, Vocatio 1998). Był to awanturniczy pojedynek, w jaki się wdał Caravaggio ze swoim śmiertelnym wrogiem, też dobrym ziółkiem, Ranuccio Tomassonim. Starły się na ulicy dwie bandy – Ranuccio z bratem i dwoma szwagrami oraz malarz z sześcioma kolegami zawsze gotowymi do zwady. Caravaggio ciężko ranił Ranuccia w brzuch. Rannego odniesiono do domu, zdążył się jeszcze wyspowiadać i zmarł z upływu krwi. Caravaggio, też poważnie ranny, nie czekał, wziął nogi za pas i zniknął z Rzymu. Miał trzydzieści pięć lat.