

Michał HAAKE

MOWA TRANSCENDENCJI Hermeneutyka światła w religijnym malarstwie Caravaggia

Unaoczniona przemiana Szawła, ujęta w języku obrazowym, staje się treścią wzrokowego doświadczenia widza. Za sprawą gry światła percepcja przechodzi od zupełnej koncentracji na tym, co wewnątrzświatowe (lacie na ciele konia), do doświadczenia poddania się przez postać temu, co pozaświatowe – poddania się, którego widz dokonuje także we własnym spojrzeniu. Nie sposób głębiej i dobitniej umożliwić uwewnętrznienia przez widza kierowanego ku niemu przesłania dzieła.

Jedną z praktykowanych współcześnie metod historii sztuki stanowi hermeneutyka¹. Celem obecnego studium jest rozpoznanie możliwości jej zastosowania w analizie motywu światła na wybranych obrazach Michelangela Merisi da Caravaggio o tematyce religijnej.

Współcześni włoskiemu artyście podają, że umieszczał on modeli wprowadzonych do „ciemności zamkniętego pokoju”² w świetle padającym „z jednego okna”³ lub od „lampy umieszczonej wysoko”⁴. Przyjmuje się, że podstawowym celem stosowania przez artystę ostrego kontrastu światłocieniowego było „uzyskanie silnego efektu reliefu i bryły”⁵. Tak funkcję światłocienia na obrazach Leonarda da Vinci opisywał wcześniej Giovanni Paolo Lomazzo⁶, temu służył światłocień na obrazach Caravaggia według Giovanniego Pietra Belloriego, jednego z pierwszych biografów artysty⁷. Uznaje się także, że reliefowość obrazów Caravaggia określiła pozostałe funkcje pełnione przez obecne na nich światło. Może ono lepiej niż w dotychczasowym malarstwie skupiać uwagę widza na istotnych elementach świata przedstawionego – twarzach, dłoniach czy akcesoriach. Rozpoznanie to jest słuszne, jakkolwiek nie zawsze silnie oświetlone elementy wydają się mieć znaczenie dla zrozumienia

¹ Zob. m. in. O. B ä t s c h m a n n, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting i in., Reimer, Berlin 2008, s. 199-228.

² G. M a n c i n i, *Considerazioni sulla pittura (1617-1621)*, w: H. H i b b a r d, *Caravaggio*, Thames & Hundson, London 1988, s. 350.

³ Tamże.

⁴ G. B e l l o r i, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti (1642)*, w: H i b b a r d, dz. cyt., s. 354.

⁵ M. G r e g o r i, *Caravaggio, oggi*, w: *Caravaggio e il suo tempo* [katalog wystawy, Museo Nazionale di Capodimonte], red. M. Gregori, R.E. Spear, L. Salerno, Electa, Napoli 1985, s. 39.

⁶ Por. G.P. L o m a z z o, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584, s. 27, 237.

⁷ Por. B e l l o r i, dz. cyt., s. 363n.

tematu obrazu. Przykładami mogą być skrzący się białą rękaw ubrania noszonego przez św. Martę na obrazie *Marta i Maria Magdalena* (*Marta e Maria Maddalena*, 1598, Detroit Institute of Arts) czy zwinięta chusta na kolanach ucznia rozpoznającego Chrystusa na *Wieczery w Emaus* (*Cena in Emmaus*, 1601, National Gallery, Londyn) (il. 2). Wskazywano także na to, że silny, wcześniej rzadko w malarstwie spotkany kontrast między partiami jasnymi a zacienionymi, bliskimi czerni, wzmacnia dramatyzm przedstawionych wydarzeń. Bez wątpienia ostry światłocien potęguje oddziaływanie scen na widza na takich obrazach, jak *Judyta i Holofernes* (*Giuditta e Oloferne*, 1599, Galleria nazionale di arte antica, Rzym), *Męczeństwo św. Mateusza* (*Martirio di san Matteo*, 1599-1600, kościół San Luigi dei Francesi, Rzym), *Salome z głową Jana Chrzciciela* (*Salomè con la testa del Battista*, 1607-1610, National Gallery, Londyn) czy *Męczeństwo św. Urszuli* (*Martirio di sant'Orsola*, Palazzo Zevallos, Neapol, 1610), by wymienić tylko niektóre. Nie sposób również przeczyć, że oświetlenie, które ukazuje postaci wydobywające się z mroku, odnosi się do biblijnej semantyki światłości jako Bożego „Słowa” i „życia” (por. J 1,1-14), których „ciemność [...] nie ogarnęła” (J 1,5). Jako nośnik duchowej mocy jawią się bezspornie: na obrazie *Powołanie św. Mateusza* (*Vocazione di san Matteo*, 1599-1600, kościół San Luigi dei Francesi, Rzym) snop światła ponad ręką Chrystusa, skierowaną do wzywanego do apostołstwa celnika, na obrazie *Nawrócenie św. Pawła* (*Conversione di san Paolo*, 1601, bazylika Santa Maria del Popolo, Rzym) (il. 3) promienie padające na Szawła, który, zwalony z konia, słyszy głos zwracającego się ku niemu Zbawiciela, czy wreszcie na obrazie *Złożenie do grobu* (*Deposizione*, 1602-1603, Pinacoteca Vaticana), blask opromieniający ciało Chrystusa składanego do grobu, przypominający o zapowiedzianym zmartwychwstaniu Zbawiciela. Wielokrotnie również wskazywano – w przypadku dzieł przeznaczonych do powieszenia w kościołach – że oświetlenie sceny daje się uzgodnić z kierunkiem realnego światła wpadającego do wnętrza z okna znajdującego się powyżej obrazu. To z kolei rozwiązanie miało rzekomo doprowadzić do zatarcia granicy między przestrzenią widza a przestrzenią obrazu, pozwolić na urealnienie cudownego wydarzenia i wzmocnić siłę jego przeżywania przez wiernych. Temu samemu służyć miało wysuwanie przez Caravaggia postaci na pierwszy plan, a niekiedy wręcz wywoływanie wrażenia, iż rozpychają one ramy obrazu⁸.

⁸ Zob. m.in. M. G r e g o r i, *Caravaggio, La Tour, Zurbaran, Rembrandt, ombra e luce*, w: *La luce del vero. Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaran* [katalog wystawy, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea], red. M. Gregori, Silvana Editoriale, Milano 2000, s. 18-39; H i b b a r d, dz. cyt.; D.M. S t o n e, *Light into Darkness: Caravaggio, 1571-1610*, w: K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Books Ltd, Valetta 2006, s. 1-15; M.G. B e r n a r d i n i, *Symbolismo e spiritualità nell'arte di Caravaggio*, w: *Caravaggio. L'immagine del Divino* [katalog wystawy, Valletta, Museo Nazionale dell'Archeologia], Artificio, Roma 2007, s. 131-155. Por. też:

Zamierzając odnieść się do tych obserwacji w dalszej części tekstu, już teraz należy zaznaczyć, że bynajmniej nie wszystkie obrazy przeznaczone do kaplic prezentują taką korelację między światłem oświetlającym scenę a światłem oświetlającym wewnątrz architektoniczne, czego przykładem jest *Śmierć Marii* (*Morte della Vergine*, 1601-1602, Luwr, Paryż) (il. 4), dzieło przeznaczone pierwotnie do kaplicy Cherubini w kościele karmelitów Santa Maria della Scala w Rzymie (w której też krótko wisiało). Przedstawionemu wyżej odczytaniu przeciwstawia się lektura, wedle której ostry światłocień na obrazach Caravaggia jest elementem współkonstruującym absorpcyjny charakter scen. Dobitym tego przykładem ma być właśnie obraz *Śmierć Marii*, na którym znaczne zatopienie postaci w mroku i zacinienie ich twarzy potęgują izolację postaci od widza i wrażenie ich zanurzenia we własnych myślach i emocjach. Światło jest w tym wypadku środkiem wspomagającym przełomowe dla sztuki artysty porzucenie reguł wywodzących się z retoryki antycznej, upowszechnionych w traktacie Leona Battisty Albertiego *De pictura*⁹.

METODA HERMENEUTYCZNA

Powstaje zatem pytanie, czy tę wielostronną charakterystykę funkcji, jakie pełni światło na religijnych obrazach Caravaggia, mogłaby w jakikolwiek sposób uzupełnić lub skorygować analiza prowadzona metodą hermeneutyczną. Metoda ta czerpie z dwudziestowiecznej hermeneutyki filozoficznej, bazując na teorii dzieła sztuki, którą w jej ramach sformułowano. Wedle tej teorii, po pierwsze, piękno dzieła sztuki różni się od piękna przyrody, ponieważ jest tożsame z kierowaną przez dzieło do widza specyficzną mową; po drugie, rozumienie tej mowy (interpretacja) dokonuje się w wymiarze indywidualnym, czyli w procesie odbioru dzieła, po trzecie – rozumienie dzieła prowadzi do lepszego samopoznania widza¹⁰. Hermeneutycznie zorientowana historia sztuki przyjmuje – w odniesieniu do obrazów – że specyficzna, obrazowi artystycznemu jedynie właściwa mowa, a więc jego *i k o n i c z n y s e n s*, to, co obraz sam przez się wydobywa na jaw,

V. v a n R o s e n, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*, Akademie Verlag, Berlin, s. 74-80.

⁹ Zob. M. F r i e d, *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton 2010; L. P e r i c o l o, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, Harvey Miller Publishers, London 2011.

¹⁰ Zob. W. D i l t h e y, *Powstanie hermeneutyki*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tenże, *Pisma estetyczne*, red. Z. Kuderowicz, PWN, Warszawa 1982, s. 290-311; M. H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: tenże, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 7-65; H.G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993; t e n ż e, *Hermeneutyka*, tłum. A. Bronk, „Życie i Myśl” 4(1976), s. 137-150.

jest uzmysławiana przez jego autonomiczną, znaczącą strukturę wizualną, czyli sposób optycznego zespolenia ze sobą wszystkich elementów, uobecnianą przez widza bezpośrednio w procesie oglądu¹¹. Autonomia struktury wizualnej ufundowana jest w swoistości medium obrazu, którym jest płaszczyzna. Płaszczyzna obrazu stanowi podstawę powołania wizualnego sensu ikonicznego. Sens ikoniczny konstituowany jest poprzez ustanowienie rozpoznawalnych w doświadczeniu oglądowych relacji między światem wyobrażonym a płaszczyzną i granicą obrazu. Realizacja sensu ikonicznego jest możliwa wyłącznie przy aktywizacji widzenia widzącego. O ile bowiem widzenie rozpoznające pozwala dostrzec to, co już wcześniej było znane – na przykład z tekstu Ewangelii – o tyle widzenie widzące nastawione jest na bezpośredni ogląd tego, co dotąd nieznanne, lecz wyłaniane przez swoiste dla danego dzieła relacje między tym, co znane skądinąd, a płaszczyzną obrazu. Relacja ta opiera się przy tym na istotowej odrębności płaszczyzny od przedstawienia. W doświadczeniu oglądowym obrazu płaszczyzna obecna jest w każdym elemencie przedstawienia, a zarazem nie jest kolejnym z tych elementów, lecz poza nie wszystkie – poza całe przedstawienie – wykracza i wszystkie je transceduje, mieszcząc je zarazem w obrębie swojej granicy. Jako taka, jest więc płaszczyzna dla świata przedstawionego instancją nieprzekraczalną, a więc absolutną, doświadczaną w widzeniu jako horyzont poznawczy.

Hermeneutyka światła postuluje zatem sprawdzenie, czy na obrazach Caravaggia ustanowione zostały istotne dla ich sensu o relacje optyczne między przedstawieniem a płaszczyzną i czy zostało w nie włączone oświetlenie sceny.

Literatura poświęcona artyście przyrasta w szybkim tempie. W niniejszym studium zostały uwzględnione te z dostępnych piszącemu pozycji, które pozwoliły podkreślić specyfikę perspektywy hermeneutycznej. Nie jest zatem reprezentowana szerzej tradycja włoskich badań nad malarstwem Caravaggia, która w głównym swoim nurcie koncentruje się na poszerzaniu wiedzy o życiu artysty i kontekście historycznym jego dzieła, a także na ogół zakłada możliwość interpretacji obrazów Caravaggia wyłącznie w kontekście tworzonych w jego czasach teorii sztuki, traktując dzieła czy to jako ich egzemplifikacje, czy to jako teksty wobec nich polemiczne¹².

¹¹ Zob. M. Im Dahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1990; O. Bätchmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988; G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2014; M. Brötte, *Der Spiegel der Kunst*, Urachhaus, Stuttgart 1990. Między przywołanymi rozprawami zachodzą także znaczne różnice, których omówienie przekracza ramy niniejszego tekstu. Wyróżniam te ustalenia, które uznaję za owocne w procesie interpretacyjnym.

¹² Zob. *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La Cita e le Opere attraverso i documenti. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, red. S.S. Macioce, Logart Press, Roma 1995; Pericoli, dz. cyt.

„EKSTAZA ŚWIĘTEGO FRANCISZKA”

Obrazem, którym artysta wkroczył na teren sztuki religijnej, jest *Ekstaza św. Franciszka* (*San Francesco in estasi*, 1595, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut) (il. 1). Święty Franciszek – zgodnie z najstarszymi żywotami – podczas modlitw na górze Alverna miał widzenie: „Ujrzał [...] nad sobą Serafina, który był ukrzyżowany, ten zaś odcisnął na nim tak wyraźne ślady swego ukrzyżowania, iż Franciszek wyglądał tak, jakby sam był przybity do krzyża. Ręce, nogi i boki jego naznaczone były piętnami krzyża, on jednak troskliwie ukrywał te stygmaty przed oczyma wszystkich”¹³.

Na pierwszym planie obrazu Caravaggia widzimy Franciszka z aniołem, w głębi po lewej brata Leo, który przekazał relację o stygmatyzacji, a jeszcze dalej drobne sylwetki pasterzy przyglądających się światłu na niebie. Artysta porzucił szereg rozwiązań podsuwanych przez tradycję. Zrezygnował z ukazania klęczącej postaci skonfrontowanej z serafinem i kierującej się ku światłu. Na jego obrazie święty leży na plecach podtrzymywany przez pięknego anioła i biernie poddaje się działaniu boskiej mocy. Artysta ograniczył przy tym liczbę stygmatów do rany na boku, widocznej przez rozdarcie habitu¹⁴. Pisano, że przedstawienie świętego, który bezwolnie opada na ręce anioła, wynika ze zgodnej z naukami protestantów interpretacji łaski¹⁵. Wskazywano, że odchodzące od tradycji obrazowej przedstawienie zyskało szczególną, erotyczną atmosferę, w czym wyraziło się ówczesne „przepojenie języka mistycznej poezji intensywnym erotyzmem”¹⁶ i częste zrównywanie śmierci na krzyżu z „miłosnymi uniesieniami”¹⁷. Dowodzą jednak również, że celem było przedstawienie św. Franciszka jako nowego Chrystusa¹⁸. Stygmatyzacja jako

¹³ *Legenda na dzień św. Franciszka*, w: J. d e V o r a g i n e, *Złota Legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, Pax, Warszawa 1983, s. 435. Tekst Voragine’a został oparty na dwóch legendach spisanych przez Tomasza z Celano (*Vita prima sancti Francisci* z roku 1229 i *Vita secunda sancti Francisci* z roku 1247) i traktacie *De miraculis* tegoż autora oraz na żywocie św. Franciszka pióra św. Bonawentury z roku 1263 (zob. też: *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, Vratislaviae 1890). W wieku siedemnastym żywot św. Franciszka znany był także szeroko na podstawie przetłumaczonego na język włoski w czternastym wieku traktatu *I fioretti di san Francesco* (pierwotny tytuł *Actus beati Francisci et sociorum eius*), którego autorstwo przypisuje się Ugolinowi z Montegiorgio. Zob. też: *Kwiatki św. Franciszka*, tłum. L. Staff, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2013.

¹⁴ Na rękach świętego zachowały się ślady po zamalowanych ranach. Należy przyjąć, że usunął je sam artysta w ostatecznym opracowaniu swojego dzieła. Por. P. A s k e w, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 32(1969), s. 286.

¹⁵ Por. J. H e l d, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Reimer, Berlin 1996, s. 59.

¹⁶ Tamże, s. 59. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – M.H.

¹⁷ Tamże. Por. też: H. L a n g d o n, *Caravaggio*, tłum. S. Kroszczyński, Rebis, Poznań 2003, s. 137-140.

¹⁸ Por. H i b b a r d, dz. cyt., s. 56.

powtórzenie otrzymania ran przez ukrzyżowanego Zbawiciela świadczyła, że święty był Jego prawdziwym naśladowcą. Jak dopełnienie zbawczego dzieła Jezusa miało swoje miejsce na krzyżu, tak stygmaty były apogeum życia św. Franciszka. Pomocne w ukazaniu świętego jako nowego Chrystusa miało być też upodobnienie przedstawienia zarówno do sceny modlitwy Chrystusa na Górze Oliwnej (w której ówczesnie często przedstawiano Zbawiciela jako podtrzymywanego przez anioła), jak i do sceny oplakiwania Chrystusa po zdjęciu z krzyża (przez układ ciała świętego, głowę opartą na ramieniu), a także – upodobnienie sceny w głębi do przedstawień nocnego objawienia Dobrej Nowiny pasterzom w Betlejem¹⁹.

Dostrzeżonym przez badaczy novum jest także pierwsze w dziejach ukazanie sceny ekstazy św. Franciszka – wbrew relacji brata Leo – w mroku nocy, którą rozświetlają tylko smugi na niebie i blask padający na postaci. Z jednej strony twierdzono, że obecność światła oznacza zanegowanie realnej obecności Boga. Doświadczenie mistyczne miało rzekomo zostać ukazane jako subiektywne przeżycie, mające źródło w samym świętym. Ujęcie takie miało być zbieżne z mistycznymi nurtami franciszkanizmu końca szesnastego wieku, które ponoć kładły nacisk na religijność uwewnętrzną, na subiektywną pobożność niezależną od nauczania instytucji kościelnych²⁰. Z drugiej strony wskazywano na przynależność obrazu do tradycji przedstawień rezygnujących z figury Boga w celu wyrażenia Jego mocy w postaci światła padającego na figurę świętego – jak w przypadku obrazu Girolama Muziana, *Ekstaza św. Franciszka (San Francesco d'Assisi riceve le stimmate, 1570-1575, kościół kapucynów, Rzym)*. Przemawia za tym nawiązanie przez Caravaggia do tej tradycji w namalowanej wkrótce drugiej wersji *Nawrócenia św. Pawła*. Na obrazie *Ekstaza św. Franciszka* blask padający na postaci byłby więc „niebiańskim światłem Boga”²¹. Nadprzyrodzone pochodzenie tego blasku miałyby być podkreślone przez jego skonstrastowanie z nokturnem pejzażu²².

Zgadając się, że poświata padająca na postaci jest znakiem boskiej mocy, odmiennie jednak objaśniano jej stosunek do świetlnych smug widocznych na niebie. Z jednej strony pisano, że „przedziwny blask”²³ oświetlający świętego kontrastuje z „naturalistycznymi”²⁴ smugami na niebie w oddali²⁵. W kontraście tym miałyby się odzwierciedlać istotna dla ruchu franciszkańskiego w szesnastym wieku mistyczna idea, wymagająca wyrzeczenia się świata dla

¹⁹ Por. A s k e w, dz. cyt., s. 290.

²⁰ Por. H e l d, dz. cyt., s. 60.

²¹ H i b b a r d, dz. cyt. s. 56.

²² Por. tamże. Zob. też: A s k e w, dz. cyt.

²³ H i b b a r d, dz. cyt. s. 56.

²⁴ Tamże.

²⁵ Por. H e l d, dz. cyt., s. 60; L a n g d o n, dz. cyt., s. 137.

uzyskania pełnej jedności z Bogiem i osiągnięcia stanu ciemnej nocy duszy lub śmierci mistycznej²⁶. Z drugiej strony, pisano, że złote smugi na niebie, ku którym wyciągają ręce postaci przy ognisku, poświadczając ich tajemniczość, nie są żadnym światłem księżyca bądź wschodzącego słońca, lecz zastępują figurę „ukrzyżowanego Chrystusa”²⁷ i są „szybującym światłem świadczącym o boskiej obecności”²⁸.

Odniesienie się do przytoczonej dyskusji nad semantyką obrazu Caravaggia wymaga – nieprzesadzającego z góry o żadnym znaczeniu wyobrażonego światła – opisanie tego, co dzieło samo przez się wydobywa na jaw. Nie zwrócono bodaj dotąd uwagi na fakt, że wbrew tradycji malarskiej światło pada na św. Franciszka nie z góry, lecz z boku. Giovanni Baglione²⁹ oraz Orazio Gentileschi³⁰, którzy malowali tę samą scenę pod wyraźnym wpływem obrazu Caravaggia i ukazywali świętego podtrzymywanego przez anioła po upadku na ziemię, dokonali korekty pierwowzoru, kierując z góry światło ku postaci. Określenie znaczenia horyzontalnego kierunku światła wymaga rozpoznania jego miejsca w strukturze obrazu, a więc sposobu, w jaki łączy się ono optycznie z postaciami i pejzażem.

Spojrzenie widza, biegnące śladem strumienia światła od prawej strony ku postaciom, nieuchronnie obejmuje także usytuowane na jego wysokości świetlne smugi na niebie. W żadnym razie nie są one jedynie drugorzędnym czy wręcz nieistotnym elementem tła w stosunku do pierwszoplanowego wydarzenia. Kompozycja obrazu, oparta na przekątnej „wznoszącej”, wydziela dla figur świętego i anioła niemal wyłącznie dolną część pola obrazowego. Smugi światła umieszczone są w części górnej i stanowią jej centralny motyw. W strukturze obrazu *j a k o o b r a z u* zyskują więc one rangę równorzędną wobec figur. Jawią się przy tym między dwoma drzewami, niczym kurtyna rozchylonymi na boki, co przydaje smugom znaczenia czegoś wyjątkowego, czegoś, co – jak w przypadku przedstawienia teatralnego – w staje się w danej chwili najważniejsze. Ta szczególna rola smug w doświadczeniu oglądownym rodzi się stąd, że rozdzierając ciemność, łączą one widoczną w głębi dal z płaszczyzną obrazu, biegnąc na jej powierzchni, *t r a n s c e n d u j ą c* świat, w którym się zjawiają. Caravaggio w żadnym razie nie zrywał z dawną tradycją przedstawiania sceny ekstazy św. Franciszka. Dokonał jedynie reinter-

²⁶ Por. Hibbard, dz. cyt. s. 58-60.

²⁷ W. Friedlander, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1955, s. 149.

²⁸ Askew, dz. cyt., s. 285.

²⁹ *Estasi di san Francesco d'Assisi*, 1601, Davidson Collection, Santa Barbara.

³⁰ *San Francesco sorretto da un angelo dopo la stigmatizzazione*, 1600-1601, Museum of Fine Arts, Houston.

pretacji motywu promieni biegnących od Serafina do ran świętego – motywu, który obecny był we wcześniejszych ujęciach tematu.

Transcendentne pochodzenie promieni znajduje potwierdzenie w tym, że kierują one wzrok widza ku postaci anioła. Związek ten został wzmocniony dzięki uczynieniu z białej szaty anioła najsilniej oświetlonego elementu obrazu. Znaczenie szaty wyraża się w tym, że łączy ona spojrzenie anioła – wyznacza ona tor tego spojrzenia – z twarzą św. Franciszka i z prawą ręką anioła. Ta zarówno obejmuje świętego, jak i łączy się optycznie z jego prawą dłonią, która, usytuowana w centrum obrazu, zyskuje dla oka – zgodnie z prawem percepcji obrazów – niepodważalną ważność³¹. Dłonią tą święty dotyka rany w swym boku.

Dotychczasowy opis nie wykazał jednak związku między zakorzenionym w transcendencji światłem a raną, której dotyka święty. Równie dobrze mogłoby się wydawać, że anioł udziela pomocy napadniętemu i ciężko zranionemu mężczyźnie – święty nie ma wszak ran na dłoniach, co uzgadniałoby jego wizerunek z tradycją ikonograficzną. Dotychczasowe sposoby objaśniania semantyki gestów na obrazach Caravaggia nie są wystarczające do rozwiązania tej kwestii. Zakładając, że gesty są wyrazem uczuć i namiętności postaci, wywodzono je z antycznej tradycji retorycznej oraz z tradycji literackiej³². Spotkać można jednak pogląd, że wpływ tej tradycji na Caravaggia był jedynie częściowy, ponieważ w jego malarstwie gesty nie są jedynie opartym na istniejącej kodyfikacji sposobem unaoczniania afektów – ekspresją uczuć postaci. Przedstawianie gestów przez malarza ewoluowało bowiem ku ukazywaniu przez intensywne napięcie ciał postaci, że wewnętrzne poruszenie duszy unaocznia się jako akt ciała³³. Nie zapominając zarówno o literackiej genezie wielu gestów postaci na obrazach Caravaggia, jak i o niewątpliwym na tle obrazowej tradycji zintensyfikowaniu cielesności figur („cielesnej naturze realizmu Caravaggia”³⁴), w celu określenia związku między światłem a gestami na obrazie *Ekstaza św. Franciszka* proponujemy skupić się na ich optycznym, czyli odnoszącym się do płaszczyzny obrazu wzajemnym ustrukturyzowaniu.

W doświadczeniu obrazu j a k o o b r a z u, uwalniającym się od formowanych przez rozum przed-sądów, prawa ręka Franciszka „wydaje się

³¹ Zob. R. A r n h e i m, *The Power of Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2009.

³² Istotną rolę w tym zakresie odegrała około roku 1600 w środowisku rzymskim druga księga wspomnianego traktatu Lomazza poświęcona sposobom wyrażania uczuć i namiętności (por. S.J. F r e e d b e r g, *Circa 1600: A Revolution in Style in Italian Painting*, Harvard University Press, Cambridge–London 1983, s. 83).

³³ Por. B. P r e n d e v i l l e, *A Heartfelt Gesture: Separation and Feeling, Darkness and Illusion in Caravaggio*, „Oxford Art Journal” 36(2013) nr 2, s. 200-205.

³⁴ F r i e d, dz. cyt., s. 15.

wyłaniać z ramienia anioła”³⁵ – fałdy rękawa habitu są optyczną kontynuacją półkolistego cieniowania na skórze anielskiego ramienia. Jednocześnie – za sprawą rezygnacji z ukazania ran na dłoni Franciszka – pojawia się sugestia, że anioł niejako wsuwa rękę w habit świętego i sam dotyka jego rany. Rozwiązanie to genialnie obrazuje boskie pochodzenie rany i unaocznia istotę świętości, którą jest rola medium Boga.

Obraz ukazuje zarazem konsekwencje przeniknięcia świętego przez boskość. Ich wizualizację inicjuje optyczna gra między dłonią dotykającą rany a dłonią chwytającą za sznur habitu, która jawi się niczym ta sama dłoń (ten sam układ palców) przemieszczona w nowe miejsce. Uchwycenie za sznur jest sposobem na podtrzymanie świętego, lecz zarazem także wskazaniem na element, który pozwala widzowi przenieść wzrok na jego lewą rękę. By tej relacji nie zakłócić, artysta ukrył lewą dłoń anioła pod ramieniem świętego, tak że widoczne są ledwie czubki jej palców. Lewa dłoń św. Franciszka jawi się jako kontrapunkt dla dłoni powyżej, ponieważ tamte przylegają do ciała, ta zaś otwiera się do góry i zarazem zwraca ku widzowi przed obrazem (podobnie jak później ręka św. Łucji na obrazie Caravaggia znajdującym się w Syrakuzach³⁶). Gest ten pozwala zrozumieć dokonujący się tam cud jako dotyczący tego, kto ogląda obraz. Jest to całkowicie zgodne z literą *Kwiatków św. Franciszka*. Zawarte w nich opowiadania mają charakter dydaktyczny, zachęcają odbiorcę do pójścia w ślady świętego, kreują wzór osobowy cieszącego się z życia ascety. Widz, ku któremu kierowana jest ręka św. Franciszka, reprezentuje przy tym k a ż d e g o potencjalnego widza, każdego, kto obejrzy obraz w przyszłości. Skierowanie przez św. Franciszka ręki ku widzowi definiuje rany Chrystusa jako poniesione za każdego człowieka.

Obraz pozwala także rozpoznać owoc zrodzony dla człowieka z Chrystusowej śmierci na krzyżu. Wszystkie gesty Franciszka prezentują się jako składniki figury zbliżonej do trójkąta – jego ramiona tworzą diagonalną ciałą świętego oraz diagonalną pleców i lewej nogi anioła. Skierowanie przez świętego ręki ku widzowi postrzegane jest wraz z umieszczonymi na tej samej wysokości nagimi stopami postaci, a tym samym wraz z rozpostarciem trójkąta ku bocznym brzegom pola obrazowego. Na brzegi te wskazują obie stopy – anioł wręcz opiera stopę o obrazową granicę (czego często nie pokazują reprodukcje obrazu). Percepcja sceny nie może abstrahować od tego odniesienia figur do granicy. Ich sposób bycia prezentuje się jako zawieszony między światem a tym, co pozaświatowe. Otrzymanie ran prezentuje się jako nieodłączne od bycia odniesionym do pozaświatowej instancji. Śmierć Chrystusa zostaje uzmysłowiona jako otwierająca drogę ku wieczności. To

³⁵ H i b b a r d, dz. cyt., s. 56.

³⁶ *Seppellimento di Santa Lucia*, 1608, kościół Santa Lucia della Badia, Syrakuzy.

odniesienie do wymiaru pozaświatowego staje się jednocześnie otwarte dla widza za pośrednictwem obu figur, ponieważ realizowane jest w jego oglądzie obrazu. W ten sposób poprzez indywidualne doświadczenie dzieła widz uzyskuje samopoznanie – poznaje siebie jako bytującego za sprawą ofiary Chrystusa w otwarciu na transcendencję. Światło na obrazie jest nierozzerwalnie wplecione w budowanie tego przesłania. Rangę tę zyskało także na obrazach artysty malowanych w kolejnych latach.

Wielokrotnie wskazywano, że *Ekstaza św. Franciszka*, obraz ukazujący poddanie się przez postać świętego Bożej mocy niesionej przez światło, przygotował formułę, do której Caravaggio później wracał³⁷. Jednym z wcześniejszych tego przykładów – obok *Nawrócenia św. Marii Magdaleny* z roku 1598 – jest *Wieczera w Emaus* z lat 1600-1601. Jej temat stanowi rozpoznanie tożsamości Chrystusa przez jego dwóch uczniów, ukazanych po obu stronach kompozycji. Uczeń po lewej pozostaje jeszcze w stanie niedowierzającego zadziwienia, trzymając się kurczowo półkolistej poręczy krzesła, która oddziela go od granicy obrazu. (Nieprzypadkowo po jego stronie znajduje się służący, który równie kurczowo zaciska swoje dłonie na pasie). Przytwierdzony do tego, co materialne i wiążące go z ziemią, stanowi radykalne przeciwieństwo ucznia po stronie prawej, na którym skupia się potężne światło padające od lewej strony. Wyróżniony nim uczeń zyskuje pewność rozpoznania Boga. Doświadczenie to wyrażone jest przez gest jego uniesionych ramion, uwolnionych od związku z tym, co przedmiotowe. Prawym ramieniem niemal dotyka Chrystusa, lewym zaś celuje bezpośrednio w granicę obrazu, także niemal jej sięgając, w czym zawiera się przesłanie: Oto jest Ten, który przyszedł do nas ze sfery Transcendencji i jest jej ludzkim wcieleniem. Dlatego uczeń ani nie dotyka Chrystusa, ani na Niego nie patrzy, gdyż widzi to, co nie jest „z tego świata”³⁸. Wysunięty ku widzowi kosz z owocami jest częścią – pars pro toto – lub symbolem daru, który zostaje mu ofiarowany wraz ze Zmartwychwstaniem.

„NAWRÓCENIE ŚW. PAWŁA”

Te samą zależność między oświetleniem sceny, postacią, która doświadcza głębokiej duchowej przemiany, i jej odniesieniem do granicy obrazowej ukazują wspomniane już, malowane w tym samym okresie *Nawrócenie św. Pawła* (il. 3). Obraz ten, znajdujący się wraz z *Ukrzyżowaniem św. Piotra* (*Crocifissione di san Pietro*, 1600-1601) w kaplicy Cerasich w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo, przedstawia opisane w *Dziejach Apostolskich*

³⁷ Por. Hibbard, dz. cyt., s. 61; Aske w, dz. cyt., s. 287.

³⁸ Por. M. Brötje, *Bild-Schöpfung*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2012, t. 1, s. 10-12.

dramatyczne wydarzenie, które spotkało Szawła w drodze do Damaszku, do-
kład zmierzał w celu uwięzienia zwolenników Chrystusa i sprowadzenia ich
do Jerozolimy. Ośniony przez światło i zrzucony z konia, Szawel usłyszał głos
Jezusa z Nazaretu: „Szawle, Szawle, dlaczego Mnie prześladujesz?” (Dz 22,7).
Artysta zrezygnował z przedstawienia postaci Chrystusa, zabiegu przyjętego
w tradycji wizualnej, której trzymał się jeszcze w pierwszej wersji obrazu
(*Conversione di san Paolo*, ok. 1600, Collezione privata Odescalchi, Rzym).
W żadnym razie nie oznacza to jednak, że zanegował realną obecność Boga,
Biblia mówi bowiem wyraźnie, że oślepiiony Paweł „jedynie” usłyszał głos
Jezusa. Pozostałe figury: Szawła, sługi i prowadzonego przez konia malarz
ukazał w sposób, który frapował już jego współczesnych. Pietro Bellori pisał,
że obrazy z kaplicy Cerasich przedstawiają „historię bez żadnej akcji”³⁹. Pod-
powiadająca tę ocenę sylwetka leżącego na ziemi Szawła, której daleko do
dynamicznych póz, w jakich ukazywali ją poprzednicy Caravaggia, oraz postać
konia, spokojnie kroczącego ponad Szawłem, skłaniały badaczy do wniosku, że
obraz wyraża wewnętrzny charakter przemiany przyszłego świętego. Specyfikę
dzieła współtworzyć ma także niemal wypchnięcie leżącej postaci z ram obrazu
i usytuowanie jej w przestrzeni widza, służące wywołaniu jego zaskoczenia⁴⁰.

Nowe jest także zaznaczenie światła w obrazie w postaci drobnych pro-
mieni padających z góry od prawej strony. Ich wprowadzenie do obrazu nie
służy jedynie zaznaczeniu kierunku oświelenia. Badaczy frapowało, dlaczego
promienie nie tworzą snopu światła, jaki znany jest chociażby z fresku o tym
samym temacie, namalowanego przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej
na Watykanie, lecz znajdują się na marginesie obrazu. Sugerowano, że zostały
wprowadzone po to, aby widz, oglądający tę „historię bez akcji”, mógł roz-
poznać ikonografię obrazu⁴¹. Natomiast w jednej z najnowszych interpretacji
obrazu uznano, że marginalizacja „ledwie widocznego symbolu boskości”⁴²
umożliwiła ekspozycję ciemności, w czym dopatrzono się wpływu teologii
negatywnej na koncepcję Caravaggia. Zyskująca na znaczeniu wraz z roz-
wojem szesnastowiecznego mistycyzmu teologia negatywna wywodziła się
z neoplatonizmu. Głosiła niemożność nazwania atrybutów Boga, którego istota
wykracza poza ludzkie pojmowanie. W konsekwencji orzekano niemożliwość
poznania prawdy, a ciemność uznawano – powszechnie w szesnastowiecznym
pisarstwie – za atrybut i symbol boskości⁴³.

³⁹ Bellori, dz. cyt., s. 266.

⁴⁰ Por. Hibbard, dz. cyt., s. 123; Stone, dz. cyt., s. 8n.; Bernardini, dz. cyt., s. 146;
T. Racco, *Darkness in a Positive Light: Negative Theology in Caravaggio's „Conversion of Saint Paul”*,
„Artibus et Historiae: An Art Anthology” 37(2016) nr 73, s. 289n.

⁴¹ Por. Bernardini, dz. cyt., s. 146.

⁴² Racco, dz. cyt., s. 285.

⁴³ Por. tamże, s. 290n.

Z tezą, że ciemność tła na obrazach religijnych Caravaggia jest pochodną rozpowszechnienia teologii negatywnej, współgra niejednokrotnie czyniona obserwacja, że promienie w *Nawróceniu św. Pawła* oznaczają wprowadzenie do obrazu realnego światła, wpadającego do kaplicy przez okno znajdujące się w przeciwległej względem niej ścianie transeptu kościoła. Ponieważ trudno wykazać, na czym miałyby polegać transformacja realnego światła w nośnik Bożej łaski, zasadny wydaje się wniosek, że obecność promieni oznacza marginalizację tego, co realne, na rzecz tego, co nierealne – symbolicznej ciemności. Wszelako trzeba zapytać, czy ciemności tej lepiej nie tłumaczy konwencja przedstawieniowa, którą artysta przyjął w swoich wczesnych, świeckich dziełach – takich jak *Chłopiec obierający owoce* (*Ragazzo che monda un frutto*, 1592-1953, Collezione Longhi, Florencja) czy na obrazach przedstawiających muzyków – i którą następnie kontynuował w scenach religijnych. Przychodzi także stwierdzić, że jakkolwiek promienie w *Nawróceniu św. Pawła* znajdują się na marginesie obrazu – choć kwalifikacja ta budzi wątpliwości ze względu na to, że ich umieszczenie w górnej partii i w narożniku dzieła nadaje im, zgodnie z psychologią percepcji, istotny wizualny ciężar – to w żadnym razie blask nie ustępuje miejsca czerni. Jeśli weźmiemy pod uwagę oświetlenie rąk i twarzy postaci, to opinia, że „Paweł jest odrodzony w świetle Boga, lecz jego oślepienie oczy otoczone są przez ciemność nocy”⁴⁴, nie przekonuje. Zamknięte oczy Szawła bez wątpienia wskazują na jego oślepienie, lecz nie oznacza to, że został on otoczony przez ciemność. Wreszcie, gdyby taka wykładnia ciemności miała stać się wiążąca, trzeba by przyjąć, że również na obrazie *Ukrzyżowanie św. Piotra* (znajdującym się vis à vis *Nawrócenia...*) wizualizowana przez ciemność boska moc przenika wszystkie postaci ukazane na jej tle, a więc zarówno apostoła, jak i jego oprawców. Wprowadzenie niewielkich promieni do obrazu *Nawrócenie św. Pawła* domaga się innej wykładni – takiej, która zwiąże je ze światłością obecną na pozostałych elementach obrazu.

Według jeszcze innego objaśnienia marginalizacja promieni jest elementem gry z widzem, w której jego uwaga nie jest kierowana przez światło ku temu, co pod względem ikonograficznym najważniejsze, lecz w której jego oko przeskakuje między licznymi plamami światła – „wizualnymi wyspami” odseparowanymi przez ciemność – i zarazem gubi się w tej ostatniej. Brakowi akcji na obrazie odpowiada aktywizacja procesu odbiorczego, ponieważ widz sam musi odszukać najważniejszy komponent, umożliwiający interpretację. Przebiegająca w ten sposób reakcja odbiorcza jest jednocześnie środkiem wewnętrznego poruszenia widza i stymulowania jego emocjonalnego zaangażowania w rozpoznanie sensu obrazu⁴⁵.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. Fried, dz. cyt. Por. Prendeville, dz. cyt., s. 198-200.

Zdziwienie budziło także umieszczenie na obrazie tak dużej sylwetki konia. Obecność konia – jakkolwiek w Dziejach Apostolskich jest mowa jedynie o tym, że Paweł padł na ziemię – uzasadniona jest przez długą obrazową tradycję. Jednakże na obrazie Caravaggia jego figura zyskuje całkowitą dominację nad świętym, jak gdyby chodziło o scenę „nawrócenia” zwierzęcia⁴⁶. Fakt ów, jak również zastąpienie postaci żołnierza postacią sługi, który nie zwraca uwagi na leżącą postać (w tradycji często ukazywaną jako podtrzymywaną przez zbrojnego towarzysza), niezrozumiałe uniesienie rąk przez Pawła, wreszcie umieszczenie jego sylwetki na peryferiach obrazu oraz marginalizacja motywu promieni, skłaniają do wniosku, że malarz celowo zaciemnił akcję, „zablokował” spojrzenie widza sylwetą konia – tym samym „ślepotą Pawła staje się ślepotą oglądającego obraz”⁴⁷.

Zgadzać się obserwacją, że – na tle tradycji – ukazane wydarzenie może wydawać się pozbawione akcji oraz że promienie światła są zastanawiająco drobne, można wszelako zapytać, czy będąca tematem obrazu konwersja, czyli proces przejścia ze stanu grzechu w stan zawierzenia Bogu, nie została – mimo braku dynamiki ruchowej figur i ich specyficznego oświetlenia – ukazana w inny sposób. Nie przekonuje także spostrzeżenie, że widz może jedynie skupiać się na izolowanych obszarach światła bez możliwości rozpoznania ich logicznego ustrukturyzowania. W ramach logiki wyznaczanej przez światło rozpoznana zostanie także rola figury konia.

Promienie padają z góry i od strony prawej. Odpowiedzią na nie jest jasność ogromnej łąty na ciele konia. Jej optyczny ciężar i dominacja nad światłem promieni zyskuje wzmocnienie w systemie prezentacji zewnętrznej, określonym przez fakt, że widz stojący na progu wąskiej kaplicy ogląda obraz z ukosa i od dołu⁴⁸. Oko jest także absorbowane przez drażniące je niewielkie poszerzenie jasnej łąty, narzucające się w oglądzie ze względu na jego umieszczenie na pionowej osi obrazu. Percepcja jasności ograniczonej kształtem łąty oznacza zarazem skupienie oglądu na tym, co wyłącznie cielesne. W w i d z e n i u w i d z a c y m promienie jawią się jako analogiczne do

⁴⁶ Por. P. L o n g h i, *Studi caravaggeschi*, Sansoni Editore, t. 1, Firenze 1999, s. 274; B. B e r e s o n, *Caravaggio: His Incongruity and His Fame*, Shearman, London 1953, s. 20.

⁴⁷ P e r i c o l o, dz. cyt., s. 244, 262.

⁴⁸ Zob. W. K e m p, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mäander, München 1983. System prezentacji (niem. Präsentation) to forma, jaką artysta nadaje przedstawieniu, aby nawiązać kontakt z widzem. Obok prezentacji wewnętrznej (wewnętrznych przesłanek recepcji dzieła) należy wyróżnić prezentację zewnętrzną, czyli kontekst, w jakim dzieło miało być postrzegane. Podejmuję w tym zakresie swoje ustalenia z dawnego tekstu analizującego sposób recepcji omawianego obrazu (por. M. H a a k e, „Nawrócenie św. Pawła” Caravaggia. Między „realizmem” przedstawienia a „realnością” obrazu w: *Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26-28 października 2000*, red. M. Poprzeczka, Neriton, Warszawa 2001, s. 68-70).

jasnych pasm grzywy spływającej z końskiej szyi w obszar łaty – to, co duchowe, zostaje zamienione w to, co stricte materialne. Przypomnijmy, że kardynał Fryderyk Boromeusz w ramach kontreformacyjnego programu odnowy sztuki religijnej przestrzegał, aby na obrazach przeznaczonych do kultu dodatkowe akcesoria nie zyskiwały nadmiernej wagi i nie zajmowały miejsca tego, co powinno być przedmiotem kultu i czci⁴⁹. Przypomnijmy też, że ukazywanie w scenach nawrócenia św. Piotra dynamicznych sylwetek wspiętych koni, niewątpliwie konkurencji wizualnej dla postaci apostoła, stało się powodem oskarżenia artystów przez kardynała Gabriele Palleotiego o to, że skupiając się na ukazaniu „piękna i witalności konia”⁵⁰, czynią go „głównym przedmiotem, nie troszcząc się o nic innego”⁵¹. Potężny, muskularny koń na obrazie Caravaggia staje się symbolem wyparcia tego, co duchowe – symbolem skłonności do idolatrii i bluźnierstwa. Skupienie wzroku przez widza na łacie jest przez to synonimiczne z owładnięciem Szawła, „najokrutniejszego z prześladowców Boga”⁵², przez grzech.

Stopień tego owładnięcia wizualizowany jest przez obszar, jaki sylweta zwierzęcia zajmuje w polu obrazowym, obszar daleko przekraczający połowę wysokości dzieła. Apostoł został przygnieciony grzechem – koń zdaje się dosłownie po nim stapać. Przednia, lewa noga zwierzęcia – co odsłania w i d z e n i e w i d z ą c e – następuje na ubiór leżącego. Kopyto przedniej uniesionej nogi konia znajduje się w centrum obrazu. Jest ono osią, wokół której sylweta zwierzęcia i postać apostoła, optycznie ze sobą zespolone, tworzą kolistą figurę. Temu właśnie służy ukazanie konia kroczącego nad postacią, nie zaś poderwanego do góry⁵³. (Caravaggio sięgnął po rozwiązanie sprawdzone w powstałym rok wcześniej obrazie *Narcyz (Narciso)*, 1597-1599, Galleria nazionale d'arte antica, Rzym), na którym w analogiczny związek ujęte zostały postać i jej odbicie w wodzie, co miało unaoczniać miłosne przywiązanie młodzieńca do swojego wizerunku). Trudno o bardziej dobitne wyrażenie – w języku obrazowym – zespolenia Szawła z tym, co grzeszne. Jego los jest zarazem odpowiedzią na ten stan – odpowiedzią skierowaną ku wchodzącemu do kaplicy widzowi za pośrednictwem ukośnie przedstawionej postaci przyszłego świętego. W krąg tworzony przez konia i leżącą postać

⁴⁹ Por. F. B o r r o m e o, *Della pittura sacra libri due (1624)*, red. B. Agosti, „Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte” 4(1994), s. 30.

⁵⁰ G. P a l e o t t i, *Discorso intorno alle immagini sacre*, w: *Trattati d'arte del Cinquecento*, red. P. Barocchi, t. 2, Laterza, Bari 1961, s. 378.

⁵¹ Tamże.

⁵² *De conversione sancti Pauli apostoli*, w: *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, rozdz. 28, s. 133.

⁵³ Sylwetka konia nie zyskała takich rozmiarów po to, aby „wypełnić obraz” (H i b b a r d, dz. cyt., s. 126), jak twierdzi Hibbard, ani też koń i stajenny nie „należą do innej rzeczywistości” (L a n g d o n, dz. cyt., s. 200n.) niż św. Paweł, jak czytamy u Langdon.

wpisany jest proces przemiany „najokrutniejszego z prześladowców Boga” w Jego „najwierniejszego piewce”⁵⁴. Wybranie Szawła przez Boga stanowiło bowiem konsekwencję jego grzeszności.

Szawel wyciąga ręce wysoko w górę. Czy wskazują one na gwałtowność upadku? Czy wyrażają pytanie: „Kto jesteś, Panie?” (Dz 9,5)? Czy też Paweł już wie, że głos należy do Jezusa, którego prześladował, i wyciąga ręce wstrząśnięty tym faktem? Czy też gest dotyczy również otrzymanego od Chrystusa nakazu: „Wstań i wejdź do miasta, tam ci powiedzą, co masz czynić” (Dz 9,6)? Odpowiedź na te pytania, jeśli nie ma być arbitralna, musi zostać poprzedzona analizą wizualnej struktury gestu postaci. Lewą, naprężoną rękę Szawel unosi w stronę konia, z którym związana była jego wroga wobec chrześcijan działalność, a rozłożonymi szeroko palcami „chwytą” widoczny w tle kamień, co stanowi aluzję do obecności Szawła przy ukamienowaniu św. Szczepana. Prawą dłonią dotyka natomiast krawędzi obrazu i w ten sposób przywołuje płaszczyznę jako instancję nadrzędną, transcendentną. Lewa ręka jest znakiem grzesznej przeszłości Szawła, prawa zaś, łagodnie przytulona do obrazowej granicy, to znak ofiarowania się temu, co transcenduje świat. We wzajemnym stosunku radykalnie odmiennie scharakteryzowanych rąk Szawła wizualizowana jest duchowa przemiana tej postaci⁵⁵. Prawa dłoń sytuuje się przy tym blisko chrap konia. Służący odciąga łeb konia od dłoni Pawła i miejsca wizualizacji jej spotkania z transcendencją. Jednocześnie palcem wskazującym dodatkowo kieruje ku niemu naszą uwagę. (Pod względem optycznym palec ten jest kontrapunktem wspomnianego już, niewielkiego fragmentu łąty na pionowej osi pola obrazowego, skierowanego ku lewej ręce Saula). Służący jest tym samym figurą, której wprowadzenie do obrazu zalecał już Alberti w *De pictura* – rola takiej postaci polegała na kierowaniu uwagi widza na to, o co chodzi w danej historii, opowieści czy obrazie⁵⁶.

Także zsunięty hełm – znak odrzucenia grzesznej profesji – odsłania związek głowy Szawła z granicą obrazu. Wysunięcie postaci ku widzowi w żadnym razie nie rozsadza ram obrazu. Ku czemu miałoby to prowadzić? Sugerowanie, że dzięki temu widz intensywniej przeżywa wydarzenie jako rozgrywające się w jego własnej przestrzeni, jest przypisywaniem widzowi niebywałej naiwno-

⁵⁴ Zob. przyp. 25.

⁵⁵ W opisie rąk uzupełniam i modyfikuję obserwacje z pracy Michaela Brötje (por. Brötje, dz. cyt., s. 10-12).

⁵⁶ Postać taka może „albo ruchem ręki wskazywać kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzegać przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać do śmiechu czy współczucia” (L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 40).

ści i przejawem niewiary w jego kulturową kompetencję. Umieszczenie postaci na pierwszym planie i jej ukośne skierowanie ku widzowi jest percypowane nieodłącznie od jej odnoszenia się do instancji transcendentnej.

Unaoznaczona przemiana Szawła, ujęta w języku obrazowym, staje się treścią wzrokowego doświadczenia widza. Za sprawą gry światła percepcja przechodzi od zupełnej koncentracji na tym, co wewnątrzświatowe (łacie na ciele konia), do doświadczenia poddania się przez postać temu, co pozaświatowe – poddania się, którego widz dokonuje także we własnym spojrzeniu. Nie sposób głębiej i dobitniej umożliwić uwewnętrznienia przez widza kierowanego ku niemu przesłania dzieła.

„ŚMIERĆ MARIII”

Tę samą problematykę artystyczną, co *Nawrócenie św. Pawła*, w tym sposób wykorzystania oświetlenia dla nowatorskiego ujęcia tematu religijnego, prezentuje malowana w tym samym czasie słynna *Śmierć Marii*. Proponowana tu interpretacja tego obrazu stanowi próbę podjęcia dyskusji z wybitną książką Pamelii Askew *Caravaggio's „Death of the Virgin”*⁵⁷ poświęconą temu dziełu.

Łoże, na którym spoczywa ciało martwej Marii, oraz postacie skupionych przy nim apostołów i Marii Magdaleny zostały rozmieszczone ciasno na pierwszym planie. Tym samym w percepcji pierwszoplanowe stały się przede wszystkim relacje między nimi, ich wymowne gesty i spojrzenia, nie zaś stosunek postaci do przestrzeni wnętrza. Wnętrze jest bowiem także w górnej partii obrazu w znacznym stopniu przesłonięte intensywnie czerwoną draperią rozpiętą na belkach stropu. Figury rzeźbi światło padające z góry, od lewej strony. Rozświetla głowy i ręce apostołów stojących tyłem do jego źródła i skupia uwagę widza na leżącym, spowitym w czerwoną suknię ciele Marii oraz na plecach siedzącej przed nią pogrążonej w bólu Marii Magdaleny.

Strumień światła wydobywa głęboki symboliczny wymiar dzieła. Pierwszą postacią, którą rozświetla, jest św. Paweł. Unosi on prawicę w geście zadziwienia i silnego emocjonalnego poruszenia. Gest ten wyraża reakcję apostoła na śmierć Marii i zarazem odnosi do głoszonej przezeń nauki o znaczeniu Marii w dziele Odkupienia. Wyróżnienie gestu św. Pawła wskazuje widzowi na konieczność rozumienia śmierci Matki Chrystusa jako szczególnej – gdyż jednoczesnej z przejściem ku nieśmiertelności i wniebowzięciem duszy wraz z ciałem. Przyrównanie śmierci Marii do odkupieńczej śmierci jej Syna, przynoszącej zwycięstwo nad śmiercią i obietnicę wiecznego zbawienia, zostało

⁵⁷ Zob. P. A s k e w, *Caravaggio's „Death of the Virgin”*, Princeton University Press, Princeton 1990.

wyrażone nie mniej czytelnie poprzez pozę leżącej postaci. Jej wyciągnięte w bok prawe ramię przypomina układ ciała Chrystusa wiszącego na krzyżu, a prawa dłoń złożona pod piersią przywodzi na myśl ranę zadaną Zbawicielowi włócznią. Do ukrzyżowania Syna Bożego odnoszą też skupione przy Marii, tak jak pod krzyżem, postaci Marii Magdaleny i św. Jana. Koncentracja światła na postaci Marii wymownie podkreśla nadzwyczajność jej osoby.

Światło, wpadając do wnętrza przez okno znajdujące się poza kadrem obrazu, oświetla łono leżącej Marii i kieruje się, stopniowo słabnąc, w stronę domyślnych drzwi, ku którym zmierza jedna z postaci w tle. Porównanie Marii przez św. Augustyna do okna niebios („Facta est Maria fenestra coeli”⁵⁸) i długa tradycja pojmowania Marii jako bramy raj (łac. porta paradisi) czy bramy niebios (łac. porta coeli) pozwoliły Askew utożsamić światło z Chrystusem. Padające na łono Marii światło odnosi do cudu inkarnacji i wydobywa od dawna obecne w tradycji teologicznej znaczenie ciała Marii jako tabernakulum i ołtarza (łac. area coeli), wokół którego gromadzą się apostołowie i który odsłania przed widzami uniesienie potężnej, czerwonej kurtyny⁵⁹. Źródło motywu kurtyny stanowi – z jednej strony – obecny w sztuce północnoeuropejskiej motyw czerwonego baldachimu łoża, na którym Maria żegna się z apostołami, z drugiej – znany z włoskiej tradycji obrazowej motyw zasłon uchylanych przy prezentacji sfery sacrum. Kluczowe znaczenie kurtyny wynika natomiast z umiejscowienia punktu jej zawieszenia powyżej granicy obrazu, przez co postać zmarłej zostaje odniesiona do sfery wieczności, znajdującej się poza tym, co ziemskie.

Propozycja zmodyfikowania tej fascynującej interpretacji wypływa z kilku powodów. Po pierwsze, kotara stanowi w ikonografii maryjnej konwencjonalny znak-symbol transcendencji. Umieszczenie punktu zawieszenia kotary powyżej granicy obrazu również jest zabiegiem często spotykanym w dawnym malarstwie. Fakt ów nie wydaje się zatem istotny dla zrozumienia semantyki sceny. Argumentem Askew za szczególnym potraktowaniem draperii na obrazie Caravaggia jest jej optyczny związek z ciałem Marii (analogia sfałdowania draperii w jej dolnej części do układu ciała Matki Chrystusa). Według badaczki nie należy odczytywać kotary jako konwencjonalnego symbolu znajdującego się nad ciałem Marii, lecz jako wizualizację – momentalnie odczytywanego przez widza – immanentnego związku między ciałem a wiecznością. Wszelako, jeśli nawet w związku z tą zależnością zawieszenie draperii poza obrazem oznacza jej zakotwiczenie w pozaziemskim „powyżej”, to, po drugie, jak należałoby interpretować tę jej część – widoczną po prawej stronie – która

⁵⁸ Św. Augustyn, *Sermo CXXIII. In Natali Domini*, VII, 2, w: *Patrologia Latina*, t. 39, kol. 1991.

⁵⁹ Por. Askew, *Caravaggio's „Death of the Virgin”*, s. 116-132.

wiedzie ku miejscu podwieszenia poza boczną krawędź obrazu? Po trzecie, jeśli podstawą interpretacji draperii miałyby być spojrzenie widza kierujące się od ciała Marii do domniemanego miejsca zawieszenia draperii, to czy da się z taką interpretacją uzgodnić obecność – widocznej po lewej stronie – części draperii zwieszającej się z tego miejsca w dół, elementu pominiętego w interpretacji Askew?

Wątpliwości te skłaniają do uznania, że semantyka draperii wywodzi się wyłącznie z jej zakorzenienia w tradycji ikonografii maryjnej. Wniosek taki prowadzi jednak do aporii poznawczej. Draperię można bowiem wówczas traktować jako symboliczne dopełnienie sceny (jak chce Askew) albo (jak proponuje Fried) jako wywodzący się z tej tradycji element retoryczny, który wszelako pozostaje całkowicie obcy wobec postaci znajdujących się poniżej. Jego wprowadzenie ponad postaciami, pełnymi powściągliwości wyrażającej się w oszczędnych gestach i nieświadomymi jego obecności, miałyby przez kontrast podkreślać ich pochłonięcie przez wewnętrzne przeżycia⁶⁰. Aby tej aporii uniknąć, trzeba ponownie podjąć namysł nad sposobem optycznego ukształtowania draperii.

Wizualność draperii w żadnym razie nie pozwala uznać jej jedynie za uzupełnienie, mające osadzić scenę w tradycji ikonograficznej. Rozświetlona czerwień draperii – zgodnie z prawami percepcji tej barwy – najsilniej przyciąga wzrok widza nie tylko u początku lektury obrazu, lecz nieustannie w trakcie jej trwania. Wszystkie postacie się do niej odnoszą. Z tych samych powodów nie da się stwierdzić, że draperia jest elementem wizualnie obcym w stosunku do sceny figuralnej. Być może postacie nie są świadome jej obecności albo, pochłonięte przez silne emocje, o niej zapomniały. Nie dotyczy to jednak widza, dla którego wizualna więź między postaciami a draperią jest niepodważalnie wiążąca.

Możliwość rozpoznania logiki wpisanej w tę relację inicjuje snop światła, które w pierwszej kolejności pada na draperię (nie zaś na postacie), akcentując jej pionowo zwieszoną część. Brak odpowiedniego namysłu nad konsekwencją tej okoliczności może przeszkodzić w zrozumieniu wszystkiego, co wydarza się po prawej stronie obrazu. *W i d z e n i e w i d z ą c e*, zdolne uchwycić w przedmiocie coś całkiem innego niż tylko on sam, pozwala jednak zobaczyć, że draperia w miejscu jej najsilniejszego oświetlenia nie jest zawieszona na belkach stropowych, lecz na górnej granicy obrazu. Nie da się doświadczyć oddzielenia draperii od tego nadrzędnego horyzontu poznawczego. Tylko w ten sposób, nie zaś przez odniesienie do niewidocznego obszaru stropu, draperia może wskazywać, że miejsce jej podwieszenia, które określa sposób, w jaki odnosi się ona do postaci, leży w sferze transcendentnej wobec świata.

⁶⁰ Por. Fried, dz. cyt., s. 81n.

Draperia zwiesza się ku postaciom, tworząc pion niemal równoległy do lewego brzegu obrazu. Jej lekkie odchylenie od pionu unaocznia „przenikanie” do świata porządku pozaświatowego. Draperia ustanawia zatem relację niezależną od rozwijającej się w głąb przestrzeni wnętrza. Stwierdzenie, że wnętrze, przesłonięte przez postacie i przez draperię, nie odgrywa żadnej znaczącej roli, nie jest zatem ściśle. Widoczność wnętrza została wprawdzie zredukowana, lecz zabieg ten służy ukazaniu rozbieżności między porządkiem ziemskim, światowym, a odniesieniem do tego, co pozaświatowe. Draperia nie zyskuje tu znaczenia ze względu na to, że odsłania bądź zasłania sferę sacrum, jak ma to miejsce w symbolicznej tradycji ikonograficznej. Sama jest niczym krzew gorejący, objawiający moc transcendencji.

Draperia, skupiając na sobie światło, pozwala też dostrzec, że pada ono niezgodnie z cieniem rzucanym na ścianę – dużo bardziej z góry – a zatem nie jest światłem wpadającym przez domniemane okno. Okno wskazuje bowiem na układ ścian, a sposób padania światła oświetlającego postaci jest z nim rozbieżny. Rozświetlona draperia wcina się w przebieg cienia, który ogarnia sylwetki stojących apostołów – bez niej byłyby one podporządkowane wyłącznie cieniowi. Naruszenie porządku ziemskiego utożsamia się tutaj ze wskazaniem apostoła wybranego jako „skała”, na której wzniesiony zostanie Kościół Chrystusowy. Wskazanie na św. Piotra zaznaczone jest „jedynie” wydobyciem rozbłysku na jego głowie, wzmocnionego przez zacienienie sylwetki apostoła. Rozbłyskując na głowach kolejnych apostołów, światło przypomina „języki ognia”, które pojawiły się nad nimi w czasie zesłania Ducha Świętego. Draperia zwraca uwagę zarazem na nogi zmarłej Marii (rozdwojenie draperii odpowiada układowi jej stóp), te zaś wskazują zarówno na św. Piotra, jak i na widza. W ten sposób unaoczniona zostaje konieczność rozumienia śmierci Marii w kontekście powołania umocnionej Duchem Świętym wspólnoty Kościoła i zawartej w tym fakcie obietnicy, skierowanej ku widzowi. Jej treść jest wizualizowana przez Marię, która optycznie dopełnia draperię (nie odwrotnie!).

Prawa dłoń Marii spoczywa pod piersią postaci, zyskując niewątpliwie odniesienie do rany Chrystusa. W strukturze obrazu natomiast umiejscowiona jest między dwiema postaciami unaoczniającymi pogrążenie w bólu i rozpacz – między skrytymi w dłoniach głowami apostoła Mateusza i Marii Magdaleny. Ta ostatnia jest wyróżniona światłem jako istotny punkt „dojścia” dla wzroku widza w procesie poznawczym. Jak apostoł w *Wieczery w Emaus*, tak i Maria Magdalena związana jest – poprzez krzesło, na którym siedzi – ze sferą ziemi. Jej zachowanie określone zostało przez doświadczenie tego, co cielesne – w tym szczególnym kontekście – doświadczenie oglądania zwłok. Zostało to genialnie unaocznione poprzez skuloną sylwetkę, która „dźwiga” na sobie ciało zmarłej (z elementów łoża widoczna jest jedynie jedna zacięta noga po lewej stronie). Maria Magdalena jest dosłownie przygnieciona przez śmierć.

Spośród oświetlonych elementów najdalej po prawej stronie usytuowane są lewa ręka i dłoń Matki Chrystusa. Jeśli porównamy rękę Marii do ręki Ukrzyżowanego, to dostrzeżemy przede wszystkim jej bezwład. Ręka Marii ogrania Marię Magdalenę i zarazem wyprowadza spojrzenie widza poza rozpaczające, pogrążone w bólu postacie, ukierunkowując jego reakcję na śmierć przeciwstawnie do ich przeżyć. Ranga tego nowego ukierunkowania poświadczona zostaje przechyleniem głowy Marii w tę samą stronę. Nowy typ reakcji reprezentuje znajdujący się powyżej św. Jan. Zmiana ta zyskuje szczególną oprawę w układzie usytuowanej wyżej, podwiniętej ku górze fałdy draperii. Sens wytyczonego przez Marię ukierunkowania wynika z analogii jej postaci do układu draperii. Zwieszona draperia wskazuje na zakorzenioną w transcendencji wspólnotę Kościoła jako podstawę stosunku do śmierci Marii. Tak samo lewa dłoń Marii zwieszona jest w pobliżu obrazowej granicy i w niemal równoległym do niej ułożeniu. Ograniczenie, które stanowi dla Marii Magdaleny krzesło, gest Marii zmienia – wskazując na nie – w otwarcie ku granicy. Ręka martwej Marii nie może na tę granicę wskazywać bezpośrednio, jak apostoł w scenie wieczerzy w Emmaus. Ciało Marii jest wszelako wizualizacją nauki o ścisłym odniesieniu śmierci do tego, co pozaświatowe. Zatem dopiero po rozpatrzeniu znaczenia draperii w strukturze obrazu staje się możliwe rozpoznanie ikonicznego sensu sceny śmierci Marii. Rozpoznanie tego znaczenia jest zaś pochodną rozświetlenia draperii.

*

Przeprowadzone analizy prowadzą do wniosku, że nie sposób poprzestać na uznaniu światła w malarstwie Caravaggia wyłącznie za środek wzmocnienia ekspresji w zachowaniu figur i dramatyzmu scen. Znaczenie światłocienia nie sprowadza się także do kontynuacji jego wykładni – utrwalonej przez stulecia w teologii chrześcijańskiej i europejskiej sztuce religijnej – jako znaku bądź symbolu Bożej mocy. Podstawową funkcją światła jest reżyseria postrzegania obrazu przez widza. Światło skupia jego uwagę na danym miejscu świata przedstawionego, które inicjuje logikę oglądową rozpoznawaną w w i d z e n i u w i d z ą c y m. Jej prześledzenie pozwala widzowi zrozumieć sens ikoniczny dzieła. Na obrazie *Ekstaza św. Franciszka* logika ta wiedzie od promieni, poprzez postać anioła, do postaci świętego, na obrazie *Nawrócenie św. Pawła* – od promieni, poprzez łąkę na ciele konia, do postaci świętego, a na obrazie *Śmierć Marii* – od promieni, poprzez czerwoną draperię, do postaci św. Piotra i Marii. Owocem ustanowionej logiki oglądowej jest w każdym przypadku rozpoznanie odniesienia bohatera do granicy obrazu – transcendującego świat jego horyzontu poznawczego. Oglądowe doświadczenie tej

relacji przekłada się na uwewnętrznienie przez widza sensu ikonicznego. Uwewnętrznienie to wynika z niemożności adekwatnego przełożenia relacji między przedstawieniem a granicą obrazu na język słów. Granica zarówno przynależy do świata przedstawionego, jak i wykracza poza ten świat. Jest to sytuacja, której język werbalny nie może zgłębić. Wypowiedź musi bowiem wyodrębnić świat przedstawiony i granicę obrazu. Ta niewypowiadalna jednoczesność (zarówno–jak i) jest jednak rozumiana w naszym widzeniu, a rozumienie to jest zarazem komunikowalne. Utrzymuje możliwość interpretacji hermeneutycznej, a więc przeniesienia doświadczenia oglądowego w medium języka. Sensem takiego przekładu pozostaje jednak ostatecznie uzmysłowienie jego nieadekwatności wobec rzeczywistości obrazowej.