



Caravaggio i caravaggionizm

Jan K. Ostrowski

Originalveröffentlichung in: *Sztuka świata*, Bd. 7, Warszawa, 1994, S. 60-79

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008090>

Kaplica kardynała Tiberia Cerasiego przy kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie stanowi jedyne w swoim rodzaju muzeum malarstwa włoskiego przełomu XVI i XVII wieku. W ołtarzu znajduje się *Wniebowzięcie* Annibala Carracciego, natomiast na ścianach ciasnego i ciemnego wnętrza umieszczono wielkie płótna autorstwa Michelangelo Merisi da Caravaggio, przedstawiające *Ukrzyżowanie św. Piotra* oraz *Nawrócenie św. Pawła*. Trudno o silniejszy kontrast dzieł współczesnych sobie artystów. Klasyczna czystość kompozycji i rysunku, idealne piękno postaci i retoryczna poprawność gestów malowidła Carracciego zderzają się z brutalnym naturalizmem i przejmującą ekspresją Caravaggia, nie liczącego się z akademickimi zasadami konstrukcji obrazu, a nawet z prawdopodobieństwem ukazywanej sceny. Historia sztuki poucza, że stoimy wobec utworów mistrzów, wyznaczających dwie główne linie prowadzące ku wielkiej syntezie malarstwa barokowego. Dla współczesnego widza bezspornym zwycięzcą w tej konfrontacji jest jednak Caravaggio, wobec którego uczona sztuka Carracciego wydaje się płaska i bezbarwna. Kim był artysta, którego spuścizna po niemal czterystu latach zachowała zdolność tak silnego oddziaływania?

Według najnowszych ustaleń Michelangelo Merisi urodził się najprawdopodobniej w Mediolanie, w październiku 1571 roku, jako syn budowniczego pochodzącego z niedalekiego Caravaggio. Z czasem nazwa tej rodzinnej miejscowości miała włoskim zwyczajem niemalże wyprzeć z potocznego użycia jego właściwe nazwisko. Po przedwczesnej śmierci ojca w 1584 roku, Michelangelo został umieszczony na cztery lata w pracowni mediolańskiego malarza, Simone Peterzano. Nie wiadomo, jak długo trwała w rzeczywistości ta nauka, siedemnasto-wieczny biograf zanotował, że młody artysta musiał z Mediolanu uciekać w wyniku nie znanego bliżej zajścia. W latach 1589–1592 Michelangelo jest jeszcze notowany w rodzinnym Caravaggio, a wkrótce potem znalazł się w Rzymie, po drodze być może odwiedzając Wenecję.

Obraz Wieczerza w Emaus, z 1601 roku, którego fragment reprodukuje, jest przykładem zastosowania przez Caravaggia naturalistycznej metody do dzieła o tematyce religijnej. Wystudiuwane z natury postacie uczestników sceny wykonują retoryczne gesty, ilustrujące ich reakcje psychiczne, a jednocześnie organizujące strukturę obrazu. Funkcję urealnienia przestrzeni malarskiej, aktywnie angażującej widza, spełnia również kosz z owocami wysunięty poza krawędź stołu. Płótno, całość 139×195 cm (Galeria Narodowa, Londyn).

Początki młodego artysty w Wiecznym Mieście były trudne. Konieczność zdobywania środków do życia i nie najlepszy stan zdrowia zmusiły go do oddania swego talentu na usługi innych malarzy: Lorenza Siciliano, Antiveduta Gramatica oraz wziętego manierysty Giuseppe Cesari zwanego Cavalier d'Arpino, a także szukania przygodnych protektorów ze sfer kościelnych. Zmianę owej niestabilizowanej sytuacji przyniosła dopiero znajomość z kardynałem del Monte, który przyjął Caravaggia na swój dwór. Wkrótce sztuka przybysza z Mediolanu znalazła uznanie w kręgu wyrafinowanych mecenasów i kolekcjonerów, takich jak kardynałowie Cerasi, Maffeo Barberini (późniejszy papież Urban VIII) i Scipione Borghese, markiz Vincenzo Giustiniani czy markiz Asdrubale Mattei. Artysta zawarł też przyjaźń ze sławnym poetą, Giovannim Battistą Marinim, który poświęcił mu pochwalne strofy w swej *Galerii*.

W latach 1599–1600 Caravaggio otrzymał pierwsze poważne zlecenia na wykonanie scen z życia św. Mateusza do kaplicy kardynała Contarellego przy kościele San Luigi dei Francesi oraz wspomnianych na wstępie obrazów w kaplicy kardynała Cerasiego. Aż do końca pobytu w Rzymie artysta pracował bardzo intensywnie, choć nie podejmował zadań na skalę Rubensa czy też włoskich freskantów. Jego sława błyskawicznie rosła wśród kolegów malarzy i oświeconych amatorów. Już w 1604 roku został uwzględniony w zbiorze żywotów artystów Holendra Karela van Mander. Niezwykła nowość tej sztuki, a w szczególności jej brutalny naturalizm były natomiast trudne do zaakceptowania przez szerszą publiczność. Aż trzykrotnie obrazy Caravaggia, przeznaczone dla kościołów, były odrzucane, jako nie odpowiadające godności sztuki sakralnej. Wszystkie znalazły zresztą wkrótce nabywców wśród świeckich kolekcjonerów. Spory wokół dzieł Merisiego przynosiły mu dodatkowy rozgłos, o nieco skandalicznym posmaku, pogłębiany jego postępowaniem w życiu codziennym.

Pomimo wyraźnych oznak powodzenia, nie wolnego, co prawda, od goryczy, Caravaggio nie stał się artystą-dworzaninem, jak tyłu mu współczesnych. Jego światem pozostała zalana słońcem, zgiełkliwa rzymska ulica i mroczne wnętrza tawerny, pełne postaci malowniczych i rubasznych, a niekiedy i groźnych. Zamiłowanie do cygańskiego trybu życia i nieokiełznany temperament sprawiały, że znaczna część znanych faktów z życia Caravaggia odnosi się do jego wybryków, niekiedy o kryminalnym wręcz charakterze. Niemal każdy rok pozostawił wspo-

Jedno z najwcześniejszych dzieł Caravaggia, Chory Bachus, z roku 1591, stanowi początek serii kompozycji półpostaciowych. Tradycyjny tytuł malowidła wynika z jego specyficznego, zielonkawego kolorytu. Płótno, 66 × 52 cm (Galeria Borghese, Rzym).



Gian Pietro Bellori wiąże powstanie obrazu Wróżąca Cyganka z dyskusją artystyczną, w wyniku której Caravaggio, chcąc udowodnić wagę bezpośredniego studium z natury, namalował przypadkowo spotkaną Cygankę. Kompozycja, datowana około 1595 roku, stanowi jeden z najlepszych przykładów wczesnej twórczości artysty, charakteryzującej się niezwykle ostrością widzenia i żywym kolorytem przy silnych kontrastach walorowych. Ten właśnie wariant stylu Caravaggia zyskał z czasem szczególne powodzenie wśród naśladowców. Płótno, 93 × 131 cm (Luwr, Paryż).



mnienie karczemnej awantury, zniesławienia, bijatyki, poranienia, ucieczki przed prawem. W roku 1605 zraniwszy rywala w sporze o kobietę artysta zbiegł do Genui, wkrótce jednak powrócił i dzięki wstawiennictwu możnych protektorów uzyskał przebaczenie. W rok później, 31 maja 1606 przebrał miarę: zabił w pojedynku malarza Ranuccia Tommasoniego, sam odnosząc przy tym poważne rany.

Tym razem jedynym ratunkiem była ucieczka. Początkowo Caravaggio schronił się w podrzymskich dobrach księcia Marzio Colonna, a kiedy zawiodła nadzieja na ulaskawienie, wyruszył na wędrowkę, znaczoną nowymi przygodami i wspaniałymi dziełami, rozrzuconymi w miastach Południa.

W latach 1607–1608 pracował w Neapolu, następnie przeniósł się na Maltę, gdzie portretował wielkiego



Jak wiemy ze źródeł, obraz Maria Magdalena z około 1594–1596 roku jest studium z natury, wzbogaconym następnie o treści moralizatorskie i religijne. Znakomicie odtworzone, rozrzucone na posadzce klejnoty stanowią aluzję do znikomości ziemskich splendorów. Płótno, 106 × 97 cm (Galeria Doria-Pamphili, Rzym).

mistrza joannitów i sam uzyskał godność rycerza-zakonnika. I tu, po kolejnym wybryku, w październiku 1608 roku trafił do więzienia, skąd udało mu się uciec, spuszczać się po linie z okna sławnej twierdzy w La Valletta. Uciekając przed zemstą wielkiego mistrza, trafił na Sycylię. W ciągu ostatnich miesięcy 1608 oraz w roku następnym był w Syrakuzach, Messynie i Palermo, następnie udał się do Neapolu, gdzie znów został zraniony w karczemnej zwadzie. W następnym roku zdecydował się na ryzyko powrotu do Rzymu, licząc, że starania kardynała Gonzagi o jego ułaskawienie odniosą skutek. Nie znając jeszcze ostatecznych wyników tych starań



Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu *pochodzi z tego samego czasu co* Maria Magdalena *i charakteryzuje się najbardziej wśród dzieł Caravaggia zaznaczoną obecnością tradycji manierystycznej. Obraz potraktowany został jak płaski, barwny dywan wspaniałej roślinności, z figurami ujętymi we wdzięcznych, nieco sztucznych pozach. Postać anioła, przywodząca na myśl idealna figura serpentinata, została zaczerpnięta z jednego z obrazów Annibala Carracciego lub też obydwaj reformatorzy wykorzystali wspólny manierystyczny pierwowzór. Płótno, 130×160 cm (Galeria Doria-Pamphili, Rzym).*

Caravaggio przedostał się statkiem do Toskanii, gdzie omyłkowo został aresztowany, a wkrótce po uwolnieniu zmarł na malarię w Porto d'Ercole, 18 lipca 1610 roku. Malarska droga Caravaggia była równie niezwykła jak jego burzliwy żywot. Pomimo wielkiego postępu w badaniach jest ona wciąż przedmiotem dyskusji i sporów, dotyczących *oeuvre* artysty, jego datowania i interpretacji. W niniejszym opracowaniu przyjęto, za najnowszą literaturą przedmiotu, datowanie poszczególnych dzieł Caravaggia nieco różniące się w pewnych wypadkach od tradycyjnej chronologii.

Najmniej wiadomo o okresie młodzieńczym Merisięgo. Pomimo to rekonstrukcja sytuacji artystycznej, w jakiej wyrastał, jest w ogólnych zarysach możliwa. Simone Peterzano był uczniem Tycjana, co sprawia, że Caravaggio stał się pośrednim dziedzicem wielkiej tradycji weneckiej, tyle że od mistrza z Cadore był mu bliższy jego młodo zmarły przyjaciel, Giorgione. Nie bez znaczenia była sztuka miejscowych mistrzów lombardzkich, takich jak Moretto da Brescia, Gerolamo Savoldo, Giovanni Battista Moroni czy Antonio i Vincenzo Campi, których realizm kształtowały wzory mediolańskich dzieł Leonarda da Vinci oraz impulsy napływające z Wenecji.

Wykształcenie malarskie Caravaggia miało najprawdopodobniej tradycyjny charakter warsztatowy, daleki od erudycyjnego programu studiów w Akademii św. Łukasza czy w bolońskiej akademii Carraccich. Fakt ten, wraz z niezwykle silną tendencją artysty do bezpośredniego odtwarzania otaczającego go świata, miał niezwykle istotne konsekwencje stylistyczne w postaci daleko idącego odcięcia od tradycji manierystycznej. Caravaggio w naturalny sposób znalazł się w punkcie, do którego dojście było dla Annibala Carracciego efektem wieloletniego wysiłku artystycznego i intelektualnego.

Dzięki siedemnastowiecznym biografom wiemy, że specjalnością Caravaggia w okresie jego współpracy z kawalerem d'Arpino było malowanie owoców i kwiatów. Tradycyjna, powszechnie akceptowana hierarchia gatunków artystycznych nisko stawiała ten rodzaj malarstwa. Merisi nie czuł się jednak upośledzony, twierdząc wręcz, że „nie mniej trudu kosztuje namalowanie obrazu z kwiatami niż opracowanie kompozycji figuralnej”. Dopiero w ostatnich latach podjęto próbę identyfikacji tych najwcześniejszych dzieł Caravaggia. Przypisane mu martwe natury zadziwiają naukową wręcz precyzją w ukazywaniu składających się na nie przedmiotów, które nie wiążą się jednak w przekonującą całość kompozycyjną.

Narcyz, z około 1600 roku, o autorstwie budzącym dawniej wątpliwości, jest obrazem dobrze osadzonym w linii rozwojowej twórczości Caravaggia. Zdwojenie głównego motywu przez odbicie w wodzie stanowi ulubiony chwyt malarski epoki. Płótno, 110×92 cm (Galeria Narodowa Sztuki Dawnej, Rzym).



Naturalistyczne doświadczenia zdobyte przy odtwarzaniu martwych przedmiotów Caravaggio wykorzystał wkrótce malując swe pierwsze obrazy figuralne. Na lata dziewięćdziesiąte datowana jest cała seria płócien z półpostaciami młodzieńców, a właściwie wciąż tego samego młodzieńca, stanowiącego najprawdopodobniej kolejne wcielenia własnej fizjonomii artysty. Niekiedy dwie lub więcej figur tworzy prostą scenę, przy zachowaniu charakterystycznego popiersiowego kadrowania. Plamy żywych barw, obwiedzone precyzyjnym konturem, składają się na chłodną, jakby emaliową powierzchnię malowidła. Kompozycja jest nieskomplikowana, tło neutralne. Cała uwaga koncentruje się na postaciach, odtworzonych z krystaliczną ostrością, zdających się wychylać z płaskiej powierzchni płótna. Efekt materialnej dotykalskości

Męczeństwo św. Mateusza, 1599–1600. Kompozycja wieloosobowej sceny wyraźnie sprawiała artyście trudności, jak o tym świadczą badania radiograficzne obrazu, ukazujące zupełnie odmienny pierwotnie układ postaci. Przez zatopienie znacznej części obrazu w głębokim cieniu i wydobywanie poszczególnych motywów za pomocą ostrych plam świetlnych Caravaggio uzyskał przejmujący efekt ekspresyjny. Płótno, 323×343 cm (kościół San Luigi dei Francesi, Rzym).

Jednym z największych osiągnięć Caravaggia, tak z punktu widzenia formy malarskiej jak i głębi ujęcia ikonograficznego, jest Powołanie św. Mateusza, z 1599–1600 roku. Pojawienie się Chrystusa i bijąca od niego naturalna, a jednocześnie symboliczna jasność zamienia scenę w karczmie w wielkie misterium wiary. W reprodukowanym fragmencie gubi się niestety to podstawowe przesłanie obrazu. Płótno, wymiary całości 322×340 cm (kościół San Luigi dei Francesi, Rzym).

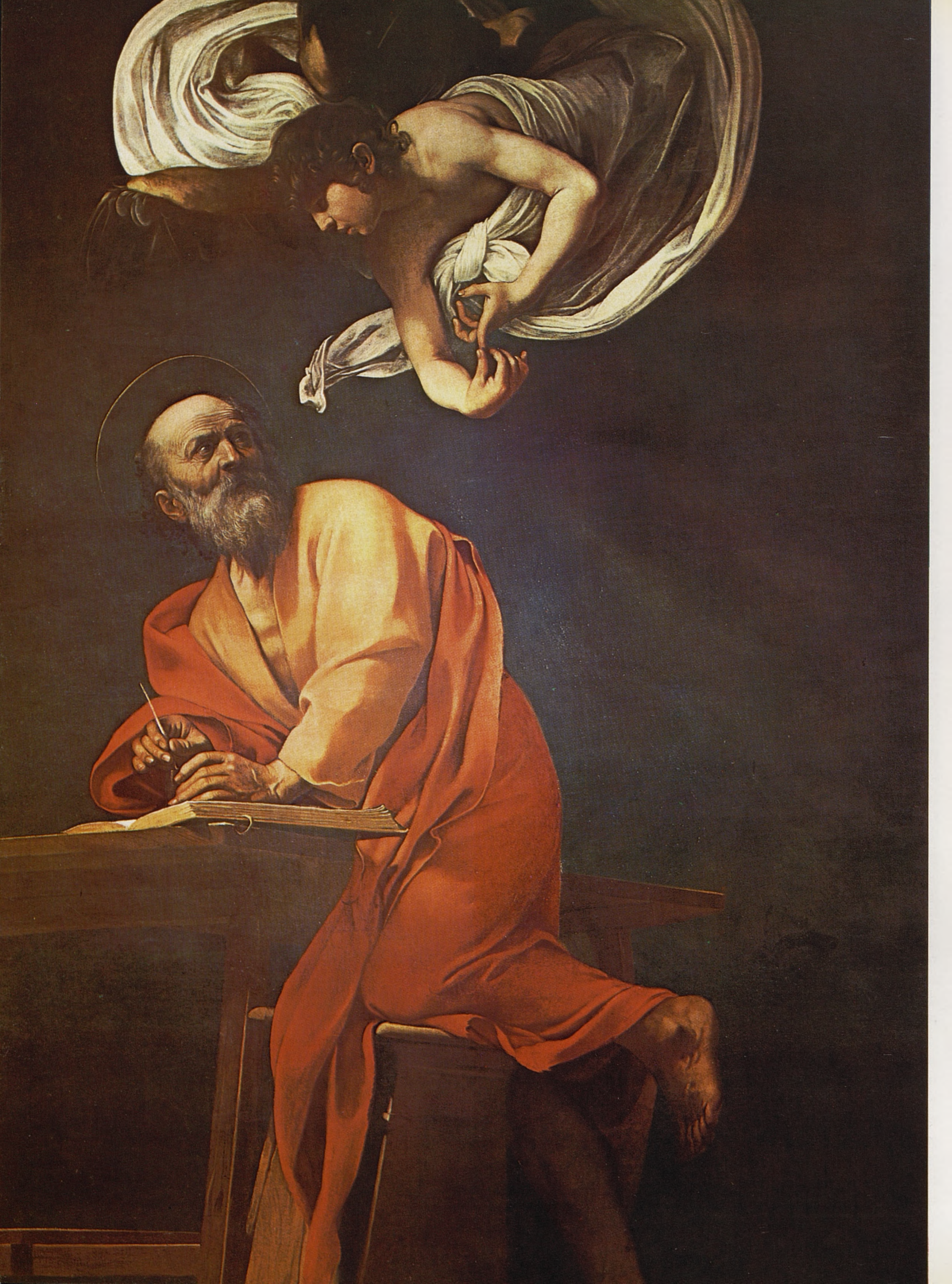




wzmacniają wysunięte na pierwszy plan owoce, przejrzyste wazony, instrumenty muzyczne, będące prawdziwymi arcydziełami martwej natury. Ów bezpośredni, pozornie pozbawiony jakiegokolwiek interpretacji stosunek do natury, zawsze uważany za jedną z naczelných cech sztuki Caravaggia, nie wyczerpuje problematyki omawianej grupy obrazów. Zawierają one aluzje do moralnych i literackich konceptów, żywych w intelektualnym środowisku Rzymu końca XVI wieku. Jakkolwiek symbolika ta jest dziś trudno czytelna, dzieła Caravaggia wciąż intrygują i niepokoją widza, wyczuwającego w nich istnienie głębszych podtekstów. W postaciach młodzieńców, zdradzających pewne cechy androgyniczne, tkwi

tajemniczy pierwiastek kultury śródziemnomorskiej o genezie sięgającej odległych czasów antyku.

W nielicznych wczesnych dziełach o tematyce religijnej, których najlepszym przykładem jest *Odoczynek w czasie ucieczki do Egiptu*, bardziej skomplikowane problemy kompozycyjne zmuszały Caravaggia do pewnych koncesji na rzecz tradycji manierystycznej, a nawet do oczywistych zapożyczeń z dzieł innych artystów. Niezależnie od tego, jego obrazy uderzały innością, co wkrótce zostało docenione w kręgach artystów i miłośników sztuki. Wśród pierwszych pojawili się jego liczni naśladowcy, drudzy stworzyli mu okazję do podjęcia znacznie poważniejszych zadań.



Obraz Święty Mateusz z aniołem znajduje się w ołtarzu kaplicy Contarellich, na której ścianach wiszą wielkie kompozycje Caravaggia: Powołanie i Męczeństwo św. Mateusza. Po odrzuceniu pierwszej wersji malowidła, uznanej za zbyt wulgarną, artysta został w 1602 roku zmuszony do stonowania dosłowności pierwotnego ujęcia sceny, w której anioł prowadził rękę niepiśmiennego rybaka po karcie Ewangeli. Pierwsza wersja malowidła została zniszczona w czasie II wojny światowej. Płótno, 296,5 × 189 cm (kościół San Luigi dei Francesi, Rzym).

Ukrzyżowanie św. Piotra z lat 1600–1601 wraz ze swym odpowiednikiem, Nawróceniem św. Pawła, jest najbardziej znanym dziełem Caravaggia, znakomitym przykładem jego dojrzałego, niezwykle ekspresyjnego stylu z przelomu wieków. Obrazy Caravaggia, oglądane z bliska, w ciemnej kaplicy kardynała Cerasiego, skontrastowane z idealnym klasycyzmem znajdującego się w ołtarzu malowidła Annibala Carracciego, robią na widzu wstrząsające wrażenie. Płótno, 230 × 175 cm (kościół Santa Maria del Popolo, Rzym).

Serię wielkich płócien religijnych otwierają obrazy w kaplicach kardynałów Contarellego i Cerasiego, powstałe, według ostatnich ustaleń, w latach 1599–1602. Kolejne ważne etapy tej samej drogi to *Złożenie do grobu*, około 1602–1604, Pinakoteka Watykańska, *Matka Boska Loretańska*, 1603–1605, w kościele San Agostino w Rzymie, *Madonna z węzłem*, zwana też *Madonną dei palafrenieri*, 1605, w Pinakotece Watykańskiej, oraz *Śmierć Matki Boskiej*, 1605–1606, w Luwrze. Monumentalny format tych malowideł i ich tematyka wymagały od Caravaggia innego niż dotąd podejścia do zagadnień budowy dzieła, historycznej narracji i ekspresji. Podjąwszy to wyzwanie artysta odwołał się w pewnym stopniu do tradycji, a jednocześnie dał kolejne dowody swego nowatorstwa. Komponując *Ukrzyżowanie św. Piotra* nawiązał do Michała Anioła. W *Męczeństwie św. Mateusza* – między innymi do Tycjana i Rafaela, w *Złożeniu do grobu* i w *Matce Boskiej Loretańskiej* – znów do Rafaela. Warto zaznaczyć, iż związek części kompozycji *Męczeństwa św. Mateusza* z Rafaelem został ujawniony dopiero po wykonaniu radiogramu obrazu, który ukazał pierwotną wersję sceny, następnie przez artystę przemalowaną. Wyniki tego nowoczesnego eksperymentu mówią też wiele o technice pracy Caravaggia, komponującego wprost na płótnie, obywatelającego się bez rysunków, co jest rzadkim wyjątkiem, a szkice wykonującego jedynie dla przedstawienia ich do akceptacji klientom zamawiającym malowidła.

Oparcie się na wzorach wielkich mistrzów renesansu zapewniło dziełom Caravaggia monumentalność i dyscyplinę kompozycyjną. W tak powstałe ramy artysta wbudował jednak zupełnie nową treść artystyczną. Wykształcona w młodości naturalistyczna metoda pracy znalazła podbudowę w rewolucyjnym podejściu do problemów piękna i stosowności w sztuce. Swe wielkie dzieła religijne Caravaggio budował z dbałością o precyzję szczegółu, choć niemal zupełnie zniknęły z nich ulubione dotąd akcesoria, na bohaterów wydarzeń biblijnych dobierał zaś postacie z ludu, z całą ich pospolitością i brzydotą przechodzącą w malowniczość.

Stosowane środki wzbogacił o nowość, zaledwie zasygnalizowaną we wcześniejszej twórczości – światło. Sceny z lat około 1600–1605 toną w mroku, z którego silny snop promieni wydobywa najistotniejsze motywy, wskazując w ten sposób artystyczne i ideowe centrum obrazu. Światło organizuje abstrakcyjną niemal pierwotną strukturę płótna, determinuje jego ekspresję i niesie ważne treści symboliczne. Sceny nocne spotykamy w malarstwie



XVI, a nawet XV wieku. Nowatorstwo Caravaggia polega więc nie na samym traktowaniu kompozycji jako nokturnów, ale na usytuowaniu problematyki światła w centrum swego programu artystycznego.

Dojrzała twórczość Caravaggia należy do najbardziej niezwykłych zjawisk w dziejach sztuki. Analiza kolejnych warstw jego malowideł daje w wyniku zadziwiający swą dialektyką łańcuch: naturalistycznie oddane szczegóły tworzą często niemożliwe w rzeczywistości układy, a całość płótna jawi się mimo to jako jedność, w której siła wyrazu przesłania wszelkie niekonsekwencje konstrukcji. Szpetota przeradza się w piękno, trywialność we wznios-

Święty Jan Chrzciciel z około 1602 roku jest jednym z dwóch niemal identycznych obrazów, których wzajemny stosunek i miejsce w twórczości Caravaggia stanowią przedmiot wieloletniej dyskusji. Układ postaci nawiązuje do jednej z figur Michała Anioła ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. W malowidle problemy kompozycji, idealnego kanonu postaci i ekspresji górują nad warstwą ikonograficzną. Płótno, 132 × 95 cm (Galeria Doria-Pamphili, Rzym).



łość. Brutalna redakcja scen ujawnia oryginalność i głębię interpretacji ewangelicznego tekstu.

Trudno się dziwić, że do właściwego odbioru tego rodzaju sztuki zdolna była tylko niewielka część siedemnastowiecznej publiczności, na którą składali się wyrefinowani, pozbawieni uprzedzeń znawcy oraz młodzi artyści, buntujący się przeciwko dziedzictwu przeszłości.

Dla większości malarstwo Caravaggia było prowokacją. Akademickie środowisko artystów i koneserów, zagłębio-
ne w studiowaniu antycznych tekstów i intelektualnych dysputach, ujmowało jego rzekome błędy w kategoriach

odstępstwa od klasycznych wzorów, od zasad idealnego piękna oraz *decorum*, rządzącego stosownością sztuki. Trzeba przy tym pamiętać, że opinie tego rodzaju znamy z tekstów powstałych dopiero w latach około 1620–1670, w okresie krzepnięcia klasycznej teorii sztuki. Za życia Caravaggia jego konflikt z obozem akademickim był zapewne mniej ostry. Dla artysty większe znaczenie miał smak estetyczny duchownych odpowiedzialnych za wyposażenie świątyni, których raził po prostu św. Mateusz „ze skrzyżowanymi nogami i stopami prostacko ukazanymi ludowi” czy też Matka Boska „namalowana wulgarnie, z nagim Dzieciątkiem”. Niedopuszczenie do publicznego kultu kilku obrazów Caravaggia było dla niego z pewnością przykrym doświadczeniem, trudno jednak uznać go za geniusza nie zrozumianego przez społeczeństwo. W ciągu całego swego rzymskiego okresu znajdował przecież zawsze poparcie wysoko postawionych admiratorów, którzy nabywali odrzucone dzieła.

Tworząc wielkie płótna przeznaczone do kościołów, Caravaggio nie zarzucił twórczości bardziej kameralnej, o tematyce religijnej i mitologicznej. W dziełach tych dawał jeszcze niekiedy wyraz swemu dawnemu, a zanikającemu z czasem zainteresowaniu martwą naturą. Reprodukowane obrazy *Święty Jan Chrzciciel* i *Zwycięski Eros* stanowią dokumenty stosunku Caravaggia do Michała Anioła. Nawiązanie kompozycyjne spotyka się tu z daleko idącym przekształceniem idealnych figur boskiego artysty. Ów ambiwalentny i jakby magiczny związek, jaki łączył Caravaggia z jego wielkim poprzednikiem, wyraża się również w nadaniu rysów Michała Anioła stajennemu przytrzymującemu konia w *Nawróceniu św. Pawła* oraz Nikodemowi w *Złożeniu do grobu*.

Pierwsze dzieła z okresu tułaczki Caravaggia stanowią kontynuację okresu rzymskiego. W powstałych w Neapolu *Madonnie Różańcowej* i *Siedmiu dziełach miłosierdzia* (Pio Monte della Misericordia, Neapol) odnajdujemy wciąż jeszcze bogactwo kompozycji oraz kolorytu i efektów świetlnych. *Ścięcie św. Jana*, malowane na Malcie w roku 1608, obecnie w katedrze w La Valletta, otwiera natomiast fazę, którą w niespełna czterdziestoletnim życiu Caravaggia można określić jako późną. Jej dalsze przykłady to przede wszystkim obrazy powstałe i do dziś znajdujące się na Sycylii: *Pogrzeb św. Łucji* w kościele Santa Lucia w Syrakuzach, *Wskrzeszenie Łazarza* i *Hold pasterzy* w Muzeum Narodowym w Messynie oraz *Narodzenie* w kościele San Lorenzo w Palermo. Stosowane przez artystę środki uległy tu daleko idącemu uprosz-

Zwycięski Eros (Amor vincit omnia). Akt młodzieńca ucharakteryzowanego na Erosa stanowi wierny odpowiednik malowidła ze św. Janem Chrzcicielem i powstał w tym samym czasie. Jest to niemalże ta sama postać, tylko ujęta z innego punktu widzenia, także i w tym wypadku oparta na wzorze z Sykstyiny. Dzieła tego rodzaju, powstające na zamówienie humanistycznie nastawionych mecenasów, stwarzały doskonałą okazję do ukazania biegłości w odtwarzaniu form figury ludzkiej. Aluzja do sławnego dzieła Michała Anioła jest hołdem oddanym wielkiemu poprzednikowi i jednocześnie krytyczną dyskusją z jego spuścizną. Płótno, 154 × 110 cm (Muzea Państwowe, Berlin).





Złożenie do grobu, z lat 1602–1604. Obraz aż do końca XVIII wieku znajdował się w kościele Santa Maria in Vallicella w Rzymie. Opierając się na schemacie rafaelskim Caravaggio stworzył przejmującą kompozycję, w której naturalizm szczególnie spotyka się z zupełnym nieprawdopodobieństwem sytuacji. Malowidło było wielokrotnie naśladowane i kopiowane przez wybitnych malarzy, takich jak Rubens, Fragonard, Géricault i Cézanne. Płótno, 300×203 cm (Pinakoteka Watykańska, Rzym).

Ofiara Abrahama z około 1603–1604 roku. Obraz stanowi realizację charakterystycznej dla Caravaggio wizji wielkiego czynu, podejmowanego przez prostego człowieka dzięki boskiej inspiracji. Rozległy krajobraz w tle należy do najbardziej rozbudowanych w twórczości artysty. Płótno, 104×135 cm (Uffizi, Florencja).



czeniu, co jednak wcale nie oznacza obniżenia poziomu artystycznego, a wręcz przeciwnie, nawet pogłębienie problematyki malarskiej i psychologicznej. Formy charakteryzowane są skrótowo, maleje liczba detali, górne partie płótna pozostają często zupełnie neutralne. W ramach zredukowanej palety barwnej przewagę zyskują ciemne czerwienie, brązy i czernie. Światło zachowuje swą rolę, dalekie jest jednak od triumfalnych efektów z lat poprzednich. Ekspresja scen przesuwają się od patetycznego dramatu ku dusznej i przygnębiającej atmosferze tragedii bez wyjścia. Jest bardzo znamienne, że w wielu kompozycjach z późnego okresu pojawia się wizerunek własny artysty, jak gdyby identyfikującego w ten sposób swój trudny los z przedstawianymi zdarzeniami.

Przerwana przedwczesną śmiercią twórczość Caravaggio stanowi zjawisko wielkiej wagi w dziejach sztuki europejskiej. Pod jej bezpośrednim wpływem zrodził się międzynarodowy kierunek malarski, a dalszą konsekwencją było szerokie rozpowszechnienie się naturalizmu i luminizmu. Rozwój caravaggionizmu można w przybliżeniu podzielić na trzy fazy. Wstępną, ograniczoną do pierwszego dziesięciolecia XVII wieku, zamyka śmierć mistrza. Artyści z nią związani działają w Rzymie i częściowo w Neapolu. Obok Włochów takich jak Orazio Gentileschi (1563–1639), Giovanni Baglione (około 1566–1643), Lionello Spada (1576–1622), Carlo Saraceni (około 1579–1620), Orazio Borgianni (około 1578–1616), Bartolomeo Manfredi (około 1587–1631) i Giovanni Battista Caracciolo

Smierć Matki Boskiej, z lat 1605–1606, ostatnie wielkie dzieło namalowane przez Caravaggia przed opuszczeniem Rzymu, pierwotnie przeznaczone było dla kościoła Santa Maria della Scala na Zatybrzu. I w tym przypadku brutalny naturalizm ujęcia spowodował odrzucenie malowidła, które trafiło kolejno do zbiorów Gonzagów w Mantui (za radą Rubensa), następnie króla angielskiego Karola I, wreszcie Ludwika XIV. Zatopiona w cieniu scena w znacznym stopniu pozbawiona jest efektów luministycznych, istotę dramatu wyrażają pozy i gesty postaci. Płótno, 369×245 cm (Luwr, Paryż).

Madonna Różańcowa, 1606–1607. Monumentalne płótno łączy w sobie niezwykle przemyślaną kompozycję geometryczną z brutalnym naturalizmem szczegółu, którego wymownym znakiem są bosa, brudne stopy postaci kłęczących na pierwszym planie. Retoryczne gesty nadają scenie charakter prawdziwej „świętej rozmowy”, w której błaganie wiernych znajduje odpowiedź w pośredniczącej roli Marii. Płótno, 364×249 cm (Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń).





(około 1580–1637) należą tu obcokrajowcy – Louis Finson z Brugii (przed 1580 – około 1617) i Hendrick Ter Brugghen z Utrechtu (1588–1629). Większość wymienionych artystów zetknęła się osobiście z Caravagiem. Gentileschi był jego bliskim przyjacie-

lem, Manfredi prawdopodobnie pomocnikiem. Baglione, który kilkakrotnie wszedł z nim w ostre konflikty zakończone procesami sądowymi, z czasem stał się jednym z pierwszych jego biografów. Różniący się temperamentem i genealogią artystyczną malarze ci reagowali też

Salome z głową św. Jana Chrzciciela, około 1610. Kompozycja być może jest identyczna z obrazem ofiarowanym wielkiemu mistrzowi maltańskiemu w celu prześlągnięcia jego gniewu. W sposób charakterystyczny dla późnego okresu swej twórczości, Caravaggio pozbawił odtwarzaną scenę wszelkich elementów anegdotycznych i dekoracyjnych, które w historii Salome fascynowały wielu malarzy aż po wiek XX, ograniczając się do ukazania psychologicznej syntezy dramatu. Fizjonomie postaci powtarzają się na innych późnych dziełach artysty, a głowa św. Jana uchodzi za jego autoportret. Płótno, 90,5 × 167 cm (Galeria Narodowa, Londyn).

różnie na impulsy sztuki Caravaggia. Gentileschi poddał się jego wpływowi jako pierwszy, już około 1600 roku, przejmując przede wszystkim cechy stylowe wczesnej manieri z jej precyzyjnym rysunkiem, żywym kolorytem i równomiernym oświetleniem. Manfredi uchodzi za jednego z najwierniejszych naśladowców mistrza, co

sprawia, że do dziś trwają spory na temat szczegółowego rozgraniczenia twórczości obydwu artystów. Neapolitańczyk Caracciolo, na którego bezpośrednio oddziałał pobyt Caravaggia w jego rodzinnym mieście w latach 1606–1607 i 1610, był tym, który najpełniej zasymilował dojrzałą i późną manierę Merisiego. Finson z zapalem kopiował



Zwiastowanie, praca Orazia Gentileschiego, który należał do najwcześniejszych i najwierniejszych naśladowców Caravaggia. Nawiązywał przy tym do jego młodzieńczej manieri, charakteryzującej się nieco twardym, precyzyjnym konturem i żywym kolorytem. Plótno (Pinakoteka Sabaudzka, Turyn).

i trawestował dzieła Caravaggia, a do jego popularności na Północy przyczynił się zakupując i przewożąc do Holandii oryginalne obrazy mistrza.

Wczesne wpływy Caravaggia nie ograniczały się do grona właściwych imitatorów. Zaskakująco intensywne zapożyczenia w dziedzinie kompozycji i w świetlno-kolorystycznej budowie obrazów spotykamy we wczesnej twórczości chluby obozu klasyków, Guida Reniego. Studia nad obrazami Caravaggia prowadził Pieter Paul Rubens, za którego radą obraz *Śmierć Matki Boskiej* został zakupiony do zbiorów Gonzagów w Mantui. Wartym podkreślenia zjawiskiem jest ponadto istnienie ogromnej liczby kopii kompozycji Caravaggia, dzięki którym znamy wygląd kilku zaginionych oryginałów.

W drugim dziesięcioleciu wieku i na początku trzeciego wywodząca się od Caravaggia *maniera tenebrosa* była w dalszym ciągu przede wszystkim zjawiskiem rzymskim, z tym że na czoło środowiska wysunęli się cudzoziemcy: Holendrzy z Utrechtu Gerrit van Honthorst (1590–1656) i Dirck van Baburen (około 1595–1624), Flamandowie Gerard Seghers (1591–1651) i Theodoor Rombouts (1597–1637), Francuzi Jean Valentin de Boulogne (około 1594–1632), Nicolas Regnier (około 1590–1667) i Simon Vouet (1590–1649), Hiszpan José Ribera (1591–1652). Ich przewodnikiem na drodze do opanowania lekcji Caravaggia był Manfredi, co zauważyła już siedemnastowieczna historiografia artystyczna. I ta grupa była bardzo zróżnicowana, różne były też późniejsze losy artystyczne poszczególnych artystów. Holendrzy tworzyli przede wszystkim naturalistyczne sceny rodzajowe, chętnie stosując motyw sztucznego oświetlenia. Z Francuzów Valentin, szczególnie bliski Manfrediemu, najdłużej kontynuował na terenie Rzymu kierunek caravaggiowski. Specjalizował się w kompozycjach o ściemnionym kolorycie, ze sztucznym oświetleniem i charakterystycznymi odblaskami na przedmiotach metalowych. W przeciwieństwie do niego Regnier po wyjeździe z Rzymu odszedł od dotychczasowych zainteresowań, a Simon Vouet wręcz przeszedł na pozycje klasyczne. Dla Ribery caravagionizm oznaczał przede wszystkim metodę daleko posuniętego naturalizmu, której pozostał wierny pracując do końca życia w Neapolu.

Kiedy po 1620 roku w Rzymie nastąpił zdecydowany zwrot ku smakowi klasycznemu, międzynarodowe środowisko caravagionistów uległo stopniowemu rozproszeniu. Głównym ośrodkiem ruchu we Włoszech stał się teraz Neapol, gdzie działali Caracciolo, Ribera, Artemisia



Gentileschi (1593–1652/53), córka Orazia oraz znacznie młodszy Kalabryczyk, Mattia Preti (1613–1699). Na Północy podobną rolę odgrywał Utrecht, gdzie caravagionizm zaszczepili wspomniani już Ter Brugghen, Honthorst i van Baburen, a kontynuował między innymi Matthias Stomer (1600–1672). Wśród młodszego pokolenia entuzjastów *maniera tenebrosa* należy również wymienić Giovanniego Serodine (1600–1631) z Ascony, w którego twórczości występuje barokowa już swoboda malarzkiej faktury.

Począwszy od około 1620 roku formuła stylistyczna Caravaggia coraz mniej odpowiadała rozwojowi malarstwa, zmierzającego zarówno we Włoszech jak i na Północy ku monumentalnej, barokowej syntezie. Symptomatycznym przykładem jest tu Mattia Preti, który w młodości wiernie nawiązywał do tradycji Merisiego, a z czasem stał się jednym z głównych twórców dynamicznego, nieco eklektycznego południowowłoskiego baroku. Caravagionizm stopniowo zanikał więc jako sprecyzowany kierunek, jego zdobycze stały się jednak trwałą częścią składową malarstwa europejskiego. Wśród artystycznych dłużników Caravaggia wymieniani są niemal wszyscy mist-



Artemisia Gentileschi, uczennica swego ojca, Orazia, przejęła za jego pośrednictwem wiele cech stylu Caravaggia, przyczyniając się do utrwalenia popularności tego artysty w malarstwie neapolitańskim. Była jedną z nielicznych w owym czasie zawodowych malarek. Temat Judyty i Holofernesa, który dzisiejsza krytyka określiłaby jako „feministyczny”, podejmowała z obsesyjnym niemal upodobaniem, co mogło wiązać się ze znanymi z dokumentów przejściami osobistymi w młodości. Płótno, 168 × 93 cm (Uffizi, Florencja).

Giovanni Serodine, Alegoria nauki. W przeciwieństwie do Gentileschiego pochodzący z pogranicza szwajcarskiego Serodine inspirował się głównie późną twórczością Caravaggia, naśladowując jej brutalny naturalizm, ciemny koloryt i malarskość w kształtowaniu formy. Płótno, 89 × 124 cm (Pinakoteka Ambrojańska, Mediolan).



rzowie baroku, z Rubensem, Velázquezem i Rembrandtem na czele. Jest w tym sporo prawdy, jakkolwiek łącznie z wpływem Caravaggia całości zjawisk naturalizmu i luminizmu w malarstwie XVII wieku stanowi z pewnością przesadę. Przykładem artysty bardzo bliskiego duchowi sztuki Merisiego, którego jednak trudno zaliczyć do jego bezpośrednich naśladowców, może być choćby George de La Tour.

Bardzo znamienne potoczyły się losy opinii na temat Caravaggia. Triumfujący smak klasyczny spowodował usunięcie go z panteonu najwybitniejszych artystów. Zapomnienie trwało długo. Rehabilitacji nie dokonał nawet romantyzm, który tak entuzjasmował się Rembrandtem. Ponowne uznanie wielkości Michelangela Merisiego z lombardzkiego Caravaggio przyniósł dopiero wiek dwudziesty.