Michał Haake

Powołanie św. Mateusza Caravaggia. Studium z hermeneutyki obrazu

Wstęp

Powołanie św. Mateusza Michelangela da Caravaggio zyskało wyjątkowy status w badaniach historii sztuki – o czym świadczy liczba przybywających wciąż interpretacji – ze względu na trudności, jakie napotyka identyfikacja apostoła (il. 1). Obraz jest częścią zespołu malarskiego poświęconego historii św. Mateusza, który Caravaggio wykonał w latach 1599–1603 do kaplicy Contarelli w rzymskim kościele S. Luigi dei Francesi[1] (il. 2). Kościół jest orientowany, z trójnawowym i pięcioprzęsłowym korpusem oraz jednoprzęsłowym prezbiterium. Kaplica Contarelli znajduje się od strony północnej, przy wschodnim przęśle korpusu. Nakryta jest sklepieniem kolebkowym i doświetlona półkolistym oknem w ścianie północnej. Dekoracja Caravaggia składa się z trzech płócien: *Powołania* (ściana zachodnia), *Inspiracji* (il. 30) (ściana północna – obraz ołtarzowy) oraz *Męczeństwa* (il. 25) (ściana południowa)[2].

[1] Dekorację kaplicy Matthieu Cointrel (Matteo Contarelli), kardynał od roku 1582 r., zlecił już w 1565 roku malarzowi Girolamo Muziano. Ze względu na brak postępów w pracy poprzednika, zadania – na podstawie kontraktu z 27 maja 1591 roku – podjął się Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino), lecz wykonał jedynie freski na sklepieniu. Caravaggio podpisał kontrakt na wykonanie malowidła ołtarzowego i malowideł bocznych 23 lipca roku 1599. J. Hess, *The chronology of the Contarelli Chapel*, „The Burlington Magazine", vol. 93, 1951, p. 186-201; D. Mahon, *Die Dokumente über die Conterelli-Kapelle und ihr Verhältnis zur Chronologie Caravaggios*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft", Bd. 7, 1953, s. 183-208; H. Röttgen, *Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", Bd. 27, 1964, s. 21-27; H. Hibbard, *Caravaggio's two St. Matthews*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", Bd. 20, 1983, s. 181-193.

[2] Obrazy boczne (wym. 322 x 340 cm) artysta wykonał między czerwcem roku 1599 a czerwcem roku 1600. W 1602 roku namalował pierwszą wersję *Inspiracji* (znajdującą się do II wojny światowej w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie; wym. 223 x 183 cm; pierwotnie obraz mógł być większy), odrzuconą przez władze kościoła San Luigi, natomiast drugą wersję, pozostającą do dziś na miejscu, ukończył w lutym 1603 r. (wym. 296,5 x 195 cm). Zob. H. Hibbard, op. cit., s. 181, 193.

1. Michelangelo da Caravaggio, *Powołanie św. Mateusza*, 1599–1600, Rzym, San Luigi dei Francesi

Łatwość identyfikacji apostoła w przypadku *Inspiracji* i *Męczeństwa* sugeruje, naszym zdaniem, by podobnej spodziewać także w przypadku *Powołania*. Dowodził jej znawca sztuki artysty Herwarth Röttgen, który Mateusza identyfikował z brodatym mężczyzną, siedzącym za stołem pośrodku:

> Obrazom Caravaggia nigdy nie brakowało jasności, co nie musi wykluczać wieloznaczności, lecz z pewnością artysta nie spodziewałby się, że historycy sztuki

2. Kaplica Contarelli, Rzym, San Luigi dei Francesi

wpadną na pomysł, iż brodacz (tak tę postać będziemy nazywać w dalszej części studium – M.H.) wskazuje nie na siebie, lecz na młodzieńca, który siedzi obok niego z pochyloną, chmurną twarzą, kryjąc w cieniu prawą dłoń, a lewą, zasłoniętą łokciem, chowając pod stół sakiewkę – jak Judasz[3].

Do obserwacji Röttgena dodajmy, że skoro w *Męczeństwie* widzimy po lewej stronie dwie postacie, oddalające się z miejsca zbrodni, z których pierwsza, ukazana od przodu, nosi kapelusz z piórkiem oraz szpadę

[3] H. Röttgen, *Das ist Matthäus*, „Pantheon", Bd. XLIX, 1991, s. 97.

– jak w *Powołaniu* jeden z młodzieńców – a druga, idąca tyłem do widza, jest ubrana identycznie, jak młodzieniec pochylony nad stołem po lewej stronie *Powołania*, to także z tego względu oczywistym wydaje się, że to nie on jest Mateuszem.

Pogląd identyfikujący Mateusza z brodaczem w literaturze przedmiotu przeważa, zaś w literaturze polskojęzycznej panuje całkowicie[4]. Jednak od początku lat 80. minionego stulecia podjęto kilka prób rewizji takiego rozpoznania i utożsamienia apostoła z pochyloną postacią, w dalszej części studium zwaną młodzieńcem[5]. Wszelako w obu ujęciach problemu charakterystyczne jest to, że opis wizualnej postaci dzieła zmierza do zgodności z ustaleniami kontekstualnymi, przez co bez odpowiedzi pozostawia się pytanie, na ile istotny dla identyfikacji apostoła jest samoprezentacyjny wymiar dzieła. Powodzenie analizy doświadczenia oglądowego jest w konsekwencji uwarunkowane, między innymi, prawidłową rekonstrukcją oczekiwań zleceniodawców i publiczności oraz rozpoznaniem relacji przedstawienia tematu przez Caravaggia do tradycji ikonograficznej. Tym samym *Powołanie* jest interpretowane wyłącznie na tle ogólniejszych dążeń i tendencji określonego czasu – niezależnie od tego, czy dzieło uznaje się za zgodne z nimi, czy za takie, które je podważa (w tym drugim przypadku chodzi o odstępstwa od zaleceń kontraktu, który można uznać za wyrażający typowe oczekiwania). Charaktery-

[4] Por. m.in: W. Friedländer, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955; J. Białostocki, *Caravaggio*, Warszawa 1955; A. Chastel, *Caravage*, Milano 1967; A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa 1970; R. Bergerhoff, *Caravaggio*, Warszawa 1971; H. Röttgen, *Il Caravaggio: Ricerche e interpretazioni*, Rome 1974; H. Kretschmer, *Zu Caravaggios Berufung des Matthäus in der Cappella Contarelli*, „Pantheon", Bd. XLVI, 1988, s. 63-66; H. Hibbard, *Caravaggio*, London 1983; H. Röttgen, *Das ist Matthäus*, op.cit., s. 97-99; C. Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon Press Limited 1998; L. Bersani, U. Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge-Massachusetts-London 1998. K. Krüger, *Zur Medialität des Bildes bei Caravaggio*, (w:) idem, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, s. 243-279.

[5] Jako pierwszy propozycję takiej identyfikacji postaci przedstawił Nicholas De Marco. N. De Marco, *Caravaggio's Calling of St. Matthew*, „Notes on the History of Art", February 1982, p. 5-7. Propozycja ta nie została wówczas w literaturze uwzględniona, a w Howarda Hibbarda monografii Caravaggia z 1983 roku zignorowana: „N. De Marco proponuje, że Mateuszem na obrazie Caravaggia jest chłopiec po lewej stronie. Według mnie niesłusznie". H. Hibbard, *Caravaggio*, op.cit., p. 296. Na artykuł De Marco powołuje się dopiero Angela Hass. A. Hass, *Caravaggio's Calling of St. Matthew reconsidered*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 51, 1988, p. 245-250. Zob. także: A. Prater, *Wo ist Matthäus: Beobachtungen zu Caravaggios Anfänge als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle*, „Pantheon", Bd. XLIII, 1985, s. 70-74; A. Prater, *Matthäus und kein Ende? Eine Entgegung*, „Pantheon", Bd. LIII, 1995, s. 53-61; T. Puttfarken, *Caravaggio's "Story of St. Matthew": A challenge to the conventions of painting*, „Art History", vol. 21, 1998, p. 163-182; P.J. Burgard, *The Art of Dissimulation: Caravaggio's Calling of St. Matthew*, „Pantheon", Bd. LVI, 1998, s. 95-102.

styka wizualnych cech obrazu ma wówczas status argumentu *de facto* wtórnego.

Celem niniejszego tekstu jest włączenie się w dyskusję nad ikonografią obrazu Caravaggia przez rozpoznanie jego formalnotreściowej tożsamości. Oznacza to dla nas większą niż dotąd dbałość, by na drodze „wytrwania w opisie"[6] pozwolić dziełu być tym, czym jest – cel taki jest nadrzędny dla hermeneutycznie zorientowanej historii sztuki[7]. Obraz jest tym, czym jest, ze względu na to, jak przedstawienie odnosi się – w procesie jego oglądu przez widza – do płaszczyzny obrazu. O świecie przedstawionym można mówić w wieloraki sposób. Jednak tylko jego dokonujące się w widzeniu odnoszenie się do płaszczyzny konstytuuje obraz jako obraz, nie zaś jako nośnik jakichś zewnętrznych wobec niego idei. W związku z tak określonym celem rozprawy w prezentacji stanu badań podejmujemy przede wszystkim te wątki, które wiążą się z opisem wizualnej postaci *Powołania*. Jednym z najistotniejszych odniesień dla sposobu dotychczasowego ujmowania wizualnych cech dzieła są warunki kontraktu, obowiązującego Caravaggia przy dekorowaniu kaplicy (por. przyp. 1). Kluczowy dla identyfikacji Mateusza fragment kontraktu brzmi:

> Po prawej stronie od ołtarza winien zostać wykonany obraz (...), na którym ma być namalowany św. Mateusz w swoim sklepie czy raczej w komorze celnej, z rozmaitymi rzeczami stosownymi dla tego miejsca, z postaciami celników, księgami i pieniędzmi, z pewną sumą pieniędzy ukazaną w chwili pobierania, lub w jakikolwiek inny, lepszy sposób. Św. Mateusz, ubrany stosownie do swego zawodu, powinien powstawać zza stołu, pragnąc pójść za Panem Naszym, który przechodzi ulicą wraz z uczniami i powołuje Mateusza do apostolstwa. W ukazaniu nastawienia Mateusza, jak i we wszystkim innym, ujawnić się winny w ewidentny sposób zręczność i mistrzostwo artysty"[8].

---

[6] Por. W. Suchocki, * * *, (w:) *Sztuka i wartość*, pod red. M. Poprzęckiej. *Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 26–28 czerwiec 1986*, Warszawa, s. 127-131; idem, *Mówić dziejowo*, (w:) *Historia a system,* pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1997, s. 69-86.

[7] Zob. poglądy na sztukę Martina Heideggera (m.in.: *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000; *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, (w:) idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997; *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Wagner, C. Wodziński, t. 1, Warszawa 1998) oraz Hansa-Georga Gadamera (m.in.: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993; *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993; *Bildkunst und Wortkunst,* (w:) G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994). Omówienie recepcji tej myśli w historii sztuki (w:) M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones", t. VI, Poznań 1993; W. Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996; M. Bryl, *Historia sztuki wobec hermeneutyki H.-G. Gadamera,* (w:) *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004, s. 151-167.

[8] „Al lato destro dell'altare alla banda del vangelio si facci un quadro alto palmi dicesette et largo palmi quatordici di vano nel quale sia medesimam(en)te dipinto San Matteo

DŁONIE BRODACZA

Na początku omówione zostaną dotychczasowe rozważania na temat dłoni brodacza. Wszystkie interpretacje obrazu Caravaggia, do których udało się nam dotrzeć, odnoszą się na którymś etapie do gestów tej postaci, niekiedy od ich analizy wychodząc, niekiedy podejmując ją w toku wywodu, zawsze traktując jako kwestię kluczową dla potwierdzenia słuszności identyfikacji apostoła[9].

Zacznijmy od przedstawienia ustaleń, według których gesty brodacza są jednoznaczne. Ułożenie lewej dłoni brodacza, uniesionej na wysokość jego piersi, interpretowane jest jako wskazanie przez postać na siebie bądź jako wskazanie na młodzieńca. Rozpoznanie w tym geście wizualizacji pytania „Kto, ja?" uzasadniać ma identyfikację brodacza z Mateuszem. Brodacz – jako Mateusz – ukazywać ma własne rozdwojenie, konstytuowane przez wyrażający pożądanie pieniędzy gest prawej ręki oraz gorliwe zwrócenie się ku Chrystusowi[10]. W drugim przypadku wizualizacja pytania „Kto, on?" potwierdzać ma słuszność identyfikacji z apostołem postaci siedzącej bokiem do widza. Za tą postacią przemawiać ma także trzymana w ręku sakiewka – jeden z atrybutów Mateusza. Autorzy, którzy rozpoznają Mateusza w młodzieńcu – próbując wyjaśnić, dlaczego mimo „jednoznacznego" wskazania na niego przez brodacza, nie zwraca się on ku Chrystusowi (wbrew warunkom kontraktu) – podnoszą, że w pochylonej postawie młodzieńca wyraża się: „akt nawrócenia, chwila, gdy Chrystus już wezwał, lecz spełnienie tego wezwania opóźnia się na krótki moment, kiedy to pełne znaczenie powołania stopniowo dociera do świadomości Mateusza"[11]. Wyraz niedowierzania, opór przed wezwaniem do trudnego apostolskiego życia, proces powolnego

dentro un magazeno, o ver, salone ad uso di gabella con diverse robbe che convengono a tal officio con un banco come usano i gaballieri con libri, et danari in atto d'haver riscosso qualche somma o, come meglio parera. Dal qual banco San Matteo vestito secondo che patera convenirsi a quell'arte si levi con desiderio per venire a N.S.re che passando lungo la strada con i suoi discepoli lo chiama all'apostolato; et nell'atto di San Matteo si ha da mostrare l'artificio del pittore come anco nel resto". Cyt. za: H. Röttgen, *Giuseppe Cesari,* op. cit., s. 208; idem, *Il Caravaggio*, op.cit., p. 20-21; idem, *Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggio's Werk*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", Bd. 28, 1965, s. 47-68.

[9] Nie odnosimy się do argumentacji, która dotyczy opisów gestów dłoni w traktatach retorycznych. Stan badań pokazuje, że każdą z opcji (brodacz albo młodzieniec) można poprzeć jakimś przykładem. Przywołuje się traktat Kwintyliana *De institutio oratoria*, (XI, 3, 87) oraz dzieło *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* Andrea de Jorios z 1832 roku. Röttgen, *Da ist Matthäus*, op.cit., s. 98-99; A. Prater, *Matthäus*, op.cit., s. 54.

[10] H. Röttgen, *Da ist Matthäus*, op.cit. Autor odnalazł podobny przykład przedstawienia Św. Mateusza na rysunku Battisty Naldini z Holkham Hall. Idem, *Il Caravaggio,* op.cit., il. 14.

[11] A. Hass, op.cit., s. 246.

uświadamiania sobie sensu powołania – zobrazowanie tych jakości świadczyć ma najdonioślej o nowatorskim, zrywającym z tradycją ujęciu tematu przez Caravaggia[12].

Najwięcej uwagi gestom brodacza poświęcił Andreas Prater, który uważa tę postać za dłużnika[13]. Przyznaje on, że mogące ostatecznie rozstrzygnąć o znaczeniu gestu ustalenie, czy brodacz dotyka własnej piersi, nie jest możliwe. Zarazem stwierdza, że przy ukazaniu dłoni jako zaciśniętej pięści z wyprostowanym palcem wskazującym, zatem ewidentnie (jego zdaniem) unaoczniającej pytanie „Kto, on?", rozpoznanie, czy postać dotyka piersi, pozostaje w istocie drugorzędne[14]. Dla wsparcia identyfikacji brodacza z dłużnikiem Prater przywołuje późniejsze dzieło Caravaggia *Udzielenie schronienia wędrowcom* (z cyklu *Uczynki miłosierdzia*) (il. 3). Badacz uznaje gest gospodarza (znajdującego się przy lewej granicy obrazu) za wskazu-

3. Michelangelo da Caravaggio, *Siedem uczynków miłosierdzia*, 1606–1607, Neapol, Pio Monte della Misericordia (fragment)

[12] Ibidem, s. 246; A. Prater, *Wo ist Matthäus*, op.cit., s. 74; T. Puttfarken, op.cit., s. 172. Kontrakt wymagał, aby postać Mateusza została ukazana w chwili powstawania zza stołu.

[13] A. Prater, op.cit.; idem, *Matthäus*, op.cit.

[14] Ibidem, s. 54.

jący zarówno na tę postać, jak i poza granice obrazu, gdzie „znajduje się" większa część korpusu postaci. Wskazując na siebie i zarazem poza obraz, gospodarz prezentować się ma jako zastępca, *pars pro toto* miejsca, które proponuje pielgrzymom jako schronienie. Z niewątpliwej dwuznaczności gestu na obrazie neapolitańskim wyciągnięty zostaje wniosek, że właściwy sens gestu brodacza w *Powołaniu* spełnia się w kierowaniu uwagi widza poza tę postać.

4. Marten van Heemskerk, *Portret Pietera Bicker Gerritsz*, Amsterdam, Rijksmuseum

Jeśli chodzi o prawą rękę brodacza, to Prater ustala, że jej gest oznacza wyliczanie, czyli – jego zdaniem – wypłacanie, co dodatkowo jednoznacznie określa tę postać jako dłużnika. Potwierdzać to mają obrazy, na których dłoń trzymająca monetę między kciukiem a palcem wskazującym, ukazana analogicznie – zdaniem autora – do dłoni brodacza, oznaczać ma wyraźnie tę właśnie czynność. Przykładem bezspornym są wskazane przez Pratera obrazy: *Św. Karol Boromeusz dający jałmuż-*

nę Orazia de Ferrari i *Portret Pietera Bicker Gerritsza* Martena van Heemskerka (il. 4). Także obraz Georges'a de La Toura *Spłata długu* (il. 5) ukazuje postać przeliczającą pieniądze, lecz w jego przypadku sens tej czynności nie jest równie jednoznaczny, jak na dwóch wymienionych dziełach, o czym będzie jeszcze mowa.

5. Georges de la Tour, *Płacenie podatków*, 1615/18, Lwów, Narodowa Galeria Sztuki

Odmienną niż Prater interpretację gestów i zachowania się brodacza zaproponował Peter Burgard[15]. Stwierdza on, że chociaż gest uniesionej ręki wskazuje na kogoś po prawej stronie brodacza, to jednak nie daje podstaw do rozpoznania Mateusza w młodzieńcu. Równie dobrze bowiem Mateuszem może być postać w okularach. Wpatruje się w pieniądze, ma właściwy atrybut – okulary (oznaka zaślepienia i duchowej krótkowzroczności) i w gruncie rzeczy także – tak jak młodzieniec – jawi się jako postać, do której świadomości stopniowo dociera pełne znaczenie powołania. Burgard wskazuje też zasadnie, że uznanie prawej ręki brodacza za liczącej pieniądze wcale nie przesądza, że postać płaci – obraz nie daje w tej kwestii jednoznacznej odpowiedzi. Niejasności gestu brodacza dopełnia, zdaniem Burgarda, wizualne „zrośnięcie" dłoni brodacza i dłoni młodzieńca, które utrudnia stwierdzenie, do kogo one należą oraz

[15] P. Burgard, op.cit.

„kto płaci"[16]. Intencją Burgarda, konstatującego ostatecznie niejasność znaczenia gestów brodacza i niemożność pozbawionego wątpliwości zidentyfikowania Mateusza, jest wykazanie, że obraz Caravaggia stanowi przykład typowego dla malarstwa barokowego budowania „napięcia i fundamentalnej ambiwalencji". „Nietożsamość" obrazu (*non-self-identity*) ma być skutkiem ukazania w życiu Mateusza chwili, „gdy pozostaje on wciąż grzesznikiem i zarazem został już powołany, (...) gdy decyzja musi zapaść, ale gotowość do niej nie została jeszcze osiągnięta"[17]. Przesłaniu temu, zdaniem badacza, odpowiada jednak charakterystyka wizualna zarówno brodacza, jak i młodzieńca, i tym jego stanowisko różni się od interpretacji, które analogiczny sens wiążą jedynie z drugą z postaci.

Za niejednoznacznością obrazu Caravaggia w kwestii identyfikacji Mateusza opowiedział się także ostatnio Stanisław Czekalski[18]. Uznał on, że gest lewej ręki brodacza wprawdzie wyróżnia tę postać spośród innych, ale w powiązaniu ze wskazującymi dłońmi Chrystusa i św. Piotra – tworząc z nimi kompozycyjny trójkąt – kieruje spojrzenie widza raczej ku młodzieńcowi.

Odnosząc się do powyższych uwag stwierdzamy, zgodnie z Praterem, Burgardem i Czekalskim, że gest lewej dłoni brodacza nie wskazuje jednoznacznie na tę postać, lecz odnosi spojrzenie widza także na lewo.

Przeciwnie jednak niż Prater, nie sądzimy, aby cecha ta świadczyła o konieczności identyfikacji Mateusza z młodzieńcem. Na początek wskażmy, że skoncentrowanie uwagi młodzieńca na pieniądzach może być przejawem zarówno chciwości (młodzieniec jako Mateusz), jak również ubolewania nad stratą pieniędzy i skąpstwa, jak sugeruje Röttgen (młodzieniec jako dłużnik). Jeśli chodzi o wskazane przez Pratera podobieństwo wskazującej dłoni brodacza do gestu gospodarza z obrazu *Udzielenie schronienia wędrowcom*, ambiwalencja gestu gospodarza przemawia – naszym zdaniem – raczej za tym, by znaczenia gestu brodacza nie rozstrzygać tak jednoznacznie, jak czyni to Prater. Trzeba bowiem zauważyć, że gest brodacza – zinterpretowany jako dwuznaczny, czyli odnoszący się do dwóch postaci (tak jak gest gospodarza odnosi się do niego samego i do miejsca schronienia) – mógłby wyrażać równie dobrze pytanie „Ja czy on?". Z kolei odnośnie obrazu Heemskerka, ukazującego postać wykładającą pieniądze, można – za Burgardem – zadać py-

[16] P. Burgard, op.cit., s. 97. Autor wskazuje, że w samym tekście kontraktu zawiera się wiele dwuznaczności, na przykład w postulacie ukazania jednocześnie wnętrza komory celnej i ulicy. Pole dla swobodnej interpretacji malarskiej otwierać by miał zwłaszcza fragment „lub jakkolwiek w inny lepszy sposób" (s. 96). Por. przyp. 8.

[17] Ibidem, s. 95.

[18] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo Problemy badań nad związkami obrazowymi*, Poznań 2006, s. 108.

tanie, czy brodacz, jeśli uznać, że czyni to samo, powinien przestać być traktowany jako celnik? Czy nie mógłby przeliczać pieniędzy przed swym pomocnikiem?

6a. Łukasz z Leydy (ew. naśladowca), *Gracze w karty*, c 1520, Waszyngton, National Gallery of Art; b. Łukasz z Leydy, *Gracze w karty*, Salisbury, Wilton Hause; c. Łukasz z Leydy, *Gracze w karty*, ok. 1520, Castagnola-Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection

Obraz Heemskerka skłania przy tym do przeanalizowania (na razie wstępnie) w związku z omawianą kwestią relacji obrazu Caravaggia do tradycji obrazowej. Kilka innych dzieł szesnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego pozwala bowiem rozważyć znaczenie gestu brodacza w sposób odmienny niż Prater[19]. Uważamy, że prawa dłoń brodacza znajduje bliższą analogię np. w geście kobiety grającej w karty na obrazie Łukasza van Leyden (ew. jego naśladowcy) (il. 6a), wyobrażonej w centrum pola i siedzącej za stołem na wprost widza. Podobnie do dłoni

[19] Zależność dzieł Caravaggia od twórczości artystów z krajów północnych wydaje się nam jeszcze nie dość zbadana. Na kilka analogii wskazywałem w odniesieniu do obrazu Nawrócenie św. Pawła (M. Haake, *„Nawrócenie Sw. 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. Poprzęcka, Warszawa 2001, s. 57-71). W jednej z nowszych publikacji na temat kaplicy Cerasi związki obrazów Caravaggia ze sztuką północną nie są przedmiotem rozważań. M.G. Bernardini, *Caravaggio, Carraci, Maderno: la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milano 2001.

tej kobiety nadgarstek brodacza jest uniesiony nad stołem, a kciuk przytrzymujący monetę tworzy łagodny łuk. Jeśli gest kobiety na obrazie Łukasza van Leyden może oznaczać dokładanie monet do puli, to na innym ujęciu tematu gry w karty przez tego malarza (il. 6b) podobny gest przywodzi na myśl zarówno czynność podwyższania stawki, jak pobierania wygranej[20]. Przedstawienie gestu brodacza nie różni się też znacząco od układu dłoni postaci grającej w karty w innym jeszcze wariancie tego tematu autorstwa Łukasza van Leyden (il. 6c), z tym, że w tym przypadku mamy do czynienia ewidentnie ze zbieraniem pieniędzy ze stołu. Gest brodacza wykazuje także podobieństwo do dłoni postaci przeliczającej utarg na obrazie Quentina Metsysa *Bankier i jego żona* z 1514 roku (il. 7) (a także na nawiązujących do tego dzieła obrazach Marinusa van

7. Quentin Metsys, *Bankier z żoną*, 1514, Paryż, Louvre

[20] Obraz ten z dziełem Caravaggia zestawia, choć bez porównania, Aleksander Czobor (*Caravaggio*, Budapest 1960, s. 26).

Reymerswaela o tym samym tytule z Museo del Prado w Madrycie, National Gallery w Londynie i Musée des Beaux-Arts w Valenciennes). Pochylona nad stołem sylwetka bankiera – w zestawieniu z pozą brodacza – nadawałaby się do ukazania momentu „tuż przed" dostrzeżeniem Chrystusa, które wywołuje uniesienie głowy i odchylenie ciała do tyłu, przy ręce pozostawionej w niezmienionej pozycji. W tym wypadku analogia przemawiałaby za interpretowaniem brodacza jako przeliczającego wpływy. Tradycja obrazów niderlandzkich nie daje podstaw do jednoznacznego rozpoznania liczącej dłoni brodacza.

8. Marinus van Reymerswael, *Komora celna*, 1542, Monachium, Alte Pinakothek

Natomiast wobec Pratera interpretacji obrazu La Toura *Płacenie podatków* wysunąć można następujące zastrzeżenia. Jego zdaniem osobą płacącą na tym obrazie jest łysy starzec, którego gest istotnie przypomina gest brodacza. Identyfikację Mateusza z młodzieńcem badacz uzasadnia także obecnością na obrazie La Toura postaci poborcy z sakiewką, usytuowanej po lewej stronie, podobnie jak trzymający sakiewkę młodzieniec na obrazie Caravaggia. Jednakże, po pierwsze, traktując przysuniętą do krawędzi stołu książkę jako wymowny symbol dokonującej się

9. Marinus van Reymerswael, *Powołanie św. Mateusza*, 1536, Ghent, Musée des Beaux-Arts

transakcji, Prater nie bierze pod uwagę faktu zwrócenia księgi rachunkowej w stronę starca (świadczy o tym dukt pisma)[21]. Kwestia, czy książka znajduje się tam w celu dokonania przez starca potwierdzenia własnej czy też cudzej wpłaty pozostaje jednak otwarta. W świetle innych obrazów Reymerswaela [*Dwaj poborcy podatkowi* z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii i National Gallery w Londynie, *Komora celna* (il. 8), *Powołanie św. Mateusza* z 1536 r. (il. 9)[22]], przedstawiających postaci celników, którzy dokonują wpisów do ksiąg, łysego starca z obrazu La Toura można by traktować jako łączącego cechy liczącego bankiera [na wyżej wymienionych obrazach Metysa (il. 7) i Reymerswaela] i urzędnika celnego. Postać z sakiewką po lewej stronie obrazu La Toura również nie stanowi argumentu za rozpoznaniem Mateusza w młodzieńcu na obrazie Caravaggia. Młodzieńca tegoż można wy-

[21] Obraz ma wymiary 99 na 152 cm i skierowanie książki w stronę starca jest dobrze widoczne.

[22] Na temat genezy i funkcjonowania przedstawień tematu *Powołanie św. Mateusza* w szesnastowiecznym malarstwie niderlandzkim zob. G.A.H. Vlam, *The Calling of Saint Matthew in Sixteen-Century Flemish Paining*, „Art. Bulletin", vol. LIX, 1977, s. 561-570.

wodzić z obecnych na obrazach niderlandzkich postaci pomocników celnych, których pochylona nad stołem poza kontrastuje z sylwetką zwierzchnika, zwracającego się do interesantów (il. 8, 9) – skąd bowiem pewność, że na obrazie Caravaggia jest jakiś dłużnik. O postaciach tych pomocników Grace Vlam pisze, że w przeciwieństwie do Mateusza ukazują „nieuleczalną świadomość"[23]. Młodzieniec na obrazie Caravaggia, choć niczego nie wpisuje do księgi, zdaje się prezentować podobną świadomość jeszcze dobitniej.

O identyfikacji Mateusza z młodzieńcem nie przesądza także trzymana przezeń sakiewka. Po pierwsze dlatego, że podobny rekwizyt leży także na stole przed brodaczem. Po drugie dlatego, że na obrazie Reymerswaela *Komora celna* postać z sakiewką ukazana jest bez wątpienia w roli dłużnika (il.8), co pozwala młodzieńca z obrazu Caravaggia rozpatrywać w podobnej roli i także przemawia za rozpoznaniem Mateusza w brodaczu. Po trzecie, sakiewkę przez młodzieńca Caravaggia trzymaną pod stołem, postać po lewej stronie obrazu La Toura – w dialogu obrazowym – „wykłada" na stół, uwidaczniając w ten sposób „nie dość" w obrazie Caravaggia wyeksponowany atrybut. Zważywszy, że gest ten żadnej z tych postaci nie czyni poborcą podatkowym, być może należy zwrócić większą uwagę właśnie na fakt, że w *Powołaniu* sakiewka trzymana przez młodzieńca pozostaje skryta. Dodajmy, że stałym elementem obrazów niderlandzkich jest też skontrastowanie bogatego stroju Mateusza z prostymi (antycznymi) szatami Chrystusa (il. 9)[24] (przykładem jest także Reymerswaela *Powołanie św. Mateusza* z Tyssen-Bornemisza Collection w Castagnoli oraz *Powołanie św. Mateusza* Cornelisa Engelbrechtsza z Gemäldegalerie w Berlinie). W podobny sposób w *Powołaniu* Caravaggia skontrastowane są postaci Chrystusa i brodacza.

Obrazy niderlandzkie, ukazujące liczącą pieniądze dłoń w sposób bardzo podobny do przedstawienia gestu brodacza umożliwiają wniosek, iż gest taki może występować w różnych kontekstach i być nośnikiem zróżnicowanych znaczeń. Trzeba przy tym wskazać na jedną, znaczącą dla dalszych rozważań odmienność obrazu Caravaggia od obrazów niderlandzkich – w porównaniu z ukazywanymi przez nie podstarzałymi, pomarszczonymi i niekiedy karykaturalnymi obliczami apostoła, rysy brodacza odznaczają się pięknem, szlachetnością i uduchowieniem.

Przywołanie obrazu La Toura daje okazję, aby wstępnie odnieść się do problemu recepcji *Powołania* Caravaggia. W kwestii tej stwierdzić można – oprócz tego, że obraz La Toura nie dostarcza przekonywających argumentów, iż to młodzieniec jest Mateuszem – że nieścisłą jest opinia,

[23] G.A.H. Vlam, op.cit., p. 568.

[24] Ibidem, p. 566.

jakoby „żaden malarz nawiązujący do Caravaggia nie rozumiał gestu brodacza jako gestu zbierającego pieniądze"[25]. Przykładem – obraz *Kuplerka* Jana van Bijlerta (il. 10), w którym gest analogiczny do omawianego oznacza pobieranie pieniędzy, zgarnianych drugą dłonią (identycznie zresztą, jak na obrazie La Toura). Z kolei w Bijlerta *Powołaniu św. Mateusza*, obrazie wzorowanym na dziele Caravaggia, ten sam gest wykonuje postać płacąca (il. 16). Przeczy to możliwości ujednoznacznienia

10. Jan van Bijlert, *Kuplerka*, 1626, Brunszwik, Herzog Anton Ulrich-Museum

gestu bez rozpoznania jego związku z daną sytuacją obrazową. Jednak nawet gdybyśmy mieli do czynienia z ujednoznacznieniem gestów postaci na obrazach nawiązujących do dzieła Caravaggia, nie przesądzałoby to o jednoznaczności tego ostatniego. Argumentem na rzecz nierozstrzygalności gestu prawej dłoni brodacza jest ostatecznie jego odmienność w stosunku do wszystkich przytoczonych przykładów. Trzymana przez brodacza moneta jest na dobrą sprawę niemal niewidoczna. Zdaje się on jedynie „przykładać" dłoń, ukazaną w konwencjonalnym układzie, do monety leżącej na stole (il. 11). Na obrazach, które nawiązują do *Powołania* Caravaggia i ukazują postacie liczące pieniądze, dłoń wzorowana

[25] A. Prater, *Matthaus*, op. cit., s. 56.

na wykonującej tę czynność dłoni brodacza trzyma monetę przedstawioną o wiele wyraźniej, jak gdyby świadczyły one o tym, że dłoń brodacza wymaga uzupełnienia, aby prezentować się jako licząca (il. 4, 12). Znaczenie tej osobliwości obrazu Caravaggia może wyjaśnić jedynie rozpatrzenie gestu jako części wizualnej postaci dzieła.

11. Michelangelo da Caravaggio, *Powołanie św. Mateusza*, 1599-1600, Rzym, San Luigi dei Francesi, (fragment)

Zgadzając się z tym, że gest lewej dłoni brodacza nie wskazuje jednoznacznie na tę postać, lecz odnosi spojrzenie widza także na lewo, nie sądzimy jednak, że cecha ta zmusza do uznania niejednoznaczności obrazu Caravaggia i, co więcej, że wyklucza identyfikację Mateusza z brodaczem. Jak słusznie wskazał Burgard, nie tylko postać młodzieńca daje podstawę dla tezy o niekonwencjonalnym i psychologicznie pogłębionym ukazaniu aktu nawrócenia przez Caravaggia, a tym samym o doniosłości artystycznej obrazu. Ze względu na gest uniesionej ręki, określony – jak chcą autorzy – właśnie jako wskazujący na lewo, także zachowanie brodacza daje się rozumieć jako „opóźnianie na krótki moment spełnienia wezwania", jako wyraz „stopniowego docierania pełnego znaczenia

12. Ducaps/Martinelli (przypisywany), *Gracze w karty*, Mediolan, kolekcja prywatna (fragment)

powołania do świadomości postaci"[26]. Strumień światła, biegnący sponad postaci Chrystusa w stronę grupy przy stole, pada wszak silniej na twarz brodacza niż młodzieńca, przez co gest uniesionej dłoni mógłby być zasadnie interpretowany jako próba „przekierowania" światła. Znaczenie gestu byłoby wówczas równoznaczne ze znaczeniem „Chyba on?", wyrażającym niedowierzanie, chęć upewnienia się co do woli Chrystusa i oddalenia od siebie powołania. Tym bardziej, że próba ta natrafia na opór z jednej strony – ze względu na zdecydowany gest Chrystusa, z drugiej – zwartą strukturę pochylonych ku brodaczowi postaci po lewej stronie, „blokującą" jego przechylenie do tyłu i ograniczającą swobodę manewru.

Burgard słusznie uzasadnia, że ze względu na przestrzenne umiejscowienie lewej dłoni, nie jest możliwe jednoznaczne związanie tego gestu z młodzieńcem. Jednak w związku z tym można stwierdzić jedynie,

[26] A. Hass, op.cit., s. 246. W podobnym kierunku zmierzają rozważania Burgarda: „Może on w istocie być Mateuszem, lecz po prostu nie uświadamiać sobie, że to jego powołuje Chrystus" (P. Burgard, op.cit., s. 101).

że to brodacz nie jest zdolny przypisać wezwania Chrystusa do konkretnej osoby, nie zaś, że obraz – jako wizualny fenomen – jest pod tym względem niejednoznaczny. Wywód Burgarda, najbardziej nas przekonujący, wymaga dalszej weryfikacji na podstawie samego obrazu także w przypadku kilku innych kwestii, jak choćby ta, że dające się bez wątpienia dostrzec wizualne „zrośnięcie się" rąk brodacza i młodzieńca nie utrudnia, jak sądzi badacz, określenia ich osobowej przynależności. Dobrze widać, do kogo należą te dłonie, wobec czego znaczenie ich wizualnego zespolenia winno zostać uchwycone inaczej niż jako argument za „nietożsamością" obrazu. Sformułowanie przez Burgarda tego, jak i innych wniosków wynika, jak sądzimy, z takiego prowadzenia oglądu obrazu, który ostatecznie potwierdziłby przywołaną na wstępie jego tekstu tezę o „ambiwalencji" malarstwa barokowego. Zatem także i ta interpretacja dzieła Caravaggia stanowi rezultat ikonologicznego dążenia do ustalenia zgodności przesłania obrazu z taką tendencją epoki, którą uznaje się za najbardziej charakterystyczną.

PROBLEM INTENCJI ARTYSTY

Wśród badaczy rewidujących identyfikację Mateusza z brodaczem panuje zgodność co do tego, że obraz Caravaggia może być odbierany jako niejednoznaczny. Podstawowa różnica polega na określeniu stosunku tej cechy do intencji artysty. Z jednej bowiem strony możliwość odmiennych odczytań dzieła traktuje się jako wynik „popełnienia przez Caravaggia błędu niejednoznaczności"[27] (Prater), z drugiej – jako zgodną z intencją autora (Burgard)[28], z trzeciej – jako cechę, która ujawnia się niezależnie od rzeczywistych zamierzeń Caravaggia (Czekalski)[29].

Stwierdzenie „popełnienia przez Caravaggia błędu niejednoznaczności" wynika z oceny funkcji kilku detali przedstawienia. Badacze podnoszą, że te z nich, które przemawiają za rozpoznaniem apostoła w młodzieńcu, pozostawały przy znacznym zaciemnieniu kaplicy nieczytelne. Chodzi o sakiewkę chowaną przez tę postać za łokciem, monetę „wypłacaną" przez brodacza, okulary starca stojącego za młodzieńcem, szczegóły ościeża okiennego (uchwyt na skobelek okiennicy), które świadczyć miałyby, że scena rozgrywa się we wnętrzu komory celnej[30], oraz beret brodacza, wskazujący na przybycie tej postaci z zewnątrz[31]. Przyjmując

[27] A. Prater, *Matthäus*, op.cit., s. 59-60.
[28] P. Burgard, op.cit.
[29] S. Czekalski, op.cit., s. 106-109.
[30] Por. H. Röttgen, *Da ist Matthaus*, s. 99.
[31] A. Prater, *Matthäus*, op.cit., s. 57.

założenie, że identyfikacja apostoła przez wiernych nie powinna była wywoływać żadnych wątpliwości, Prater wnioskuje, że umożliwienie jej dokonania na podstawie drobnych detali świadczy o trudnościach, jakie miał Caravaggio przechodząc od obrazów rodzajowych do scen monumentalnych[32]. Spotkać można także opinię, że uzależnienie identyfikacji apostoła od dostrzeżenia odpowiednich detali obrazu może być wyrazem takiego zamierzenia Caravaggia, by ponad „oczywistość wizualną" – postulat odzwierciedlenia sensu sceny w klarownej kompozycji obrazu – przedłożyć „oczywistość faktyczną", wyrażającą się w nadawaniu wagi szczegółom. W ten sposób artysta miałby przeciwstawić sztukę rzeczywistości[33].

Dyskutując z opinią, która rozpoznanie Mateusza w młodzieńcu wiąże z funkcją detali, stwierdzamy, że szczegóły te nie pozwalają zidentyfikować apostoła. O monecie i prawej dłoni brodacza oraz sakiewce była już mowa. Również księga leżąca przed brodaczem jest atrybutem zarówno ewangelisty, jak poborcy podatkowego[34]. Co do okularów starca, które miałyby identyfikować go jako celnika, a przez usytuowanie przy młodzieńcu – jako pochylonego nad nim współpracownika, pozostaje przyznać, że sugerowane kontrolowanie operacji finansowej traktować można zarówno jako sprawdzanie prawidłowości wpłaty, jak i wypłaty. Postać młodzieńca może być w tej relacji zarówno celnikiem, jak dłużnikiem. Nie wspomina się natomiast o rozstrzygającym dla oglądu płaszczyznowym zespoleniu obu postaci, zarówno ich spojrzeń, jak kształtów. Z kolei sposób umocowania okiennicy, „krzyżowe" wsporniki szyb w oknie, chroniące je przed wiatrem, jak również rozciągnięcie przestrzeni w głąb, za narożnikiem ściany po lewej stronie, mogą charakteryzować zarówno pomieszczenie komory celnej, jak i przestrzeń na zewnątrz budynku[35].

Zatrzymajmy się na chwilę przy szeroko dyskutowanej kwestii ulokowania sceny. Trudno nie zgodzić się ze wskazaniem Burgarda, że pierwsze wrażenie rzeczywiście skłania oglądającego obraz Caravaggia do tego, by uznać, że scena dzieje się we wnętrzu. Walter Friedländer pisał, że światło padające z zewnątrz rozprasza się i ulega redukcji ze względu na matową szybę w oknie (*oilskin pane*)[36]. Jan Białostocki uznał, że „Chrystus wchodzi (...) i jakby wraz z nim do ciemnej izby wpada smuga światła"[37]. Obserwacja ta pozostaje w napięciu wobec za-

[32] Ibidem. s. 59; idem, *Wo ist Matthäus,* op.cit., s. 73-74.

[33] T. Puttfarken, op.cit., p. 165 i kolejne.

[34] G.A.H. Vlam, op.cit., s. 565.

[35] M.in. skobel sugeruje wnętrze, ale szyba w oknie, chroniona okiennicą – zewnętrze. Dyskusję na ten temat referuje P. Burgard (op.cit., s. 98-99).

[36] W. Friedländer, op.cit., s. 109.

[37] J. Białostocki, op.cit., s. 32.

pisu biblijnego, który mówi, że Chrystus ujrzał Mateusza, gdy wychodził z domu, w którym dokonał uzdrowienia „człowieka, który był ruszony powietrzem": „A gdy stamtąd szedł Jezus, ujrzał ..."; „A potem wyszedł i ujrzał..."[38]. Również kontrakt zakładał, aby Chrystus był ukazany jak przechodzi ulicą, zgodnie zresztą z częstymi przykładami przedstawiania tematu (np. wspomniane obrazy Reymerswaela i Engelbrechtsza).

Jak wielu innych, także i tych wytycznych Caravaggio mógł wszak nie uwzględnić. Jednak nie mamy do czynienia z ukazaniem momentu wejścia do izby. Jeśli przyjąć, że światło przez otwór drzwiowy pada od przodu na postaci, trudno wyjaśnić, dlaczego Chrystus skrył się w cieniu przy ścianie. Wątpliwość tę pogłębia porównanie obrazu Caravaggia z wykonanym przez Cesariego centralnym przedstawieniem na sklepieniu kaplicy. Kontrakt na wykonanie dekoracji postulował ukazanie Chrystusa jako „wchodzącego właśnie do wnętrza"[39]. Scena na sklepieniu (*Uzdrowienie przez Mateusza córki króla Etiopii*), do której wyraźnie nawiązuje Caravaggio, rozgrywa się we wnętrzu. Promień światła pada z okna widocznego przy lewej krawędzi pola i prostopadłego do płaszczyzny. Caravaggio „przesuwa" niejako granicę swojego obrazu nieznacznie w lewo, tak że światło pada spoza niej. Jeżeli scena na obrazie Caravaggia działaby się we wnętrzu, to – naszym zdaniem – zbyt silne w porównaniu z freskiem Cesariego byłoby wrażenie, że postaci stoją dziwnie wciśnięte w kąt pod niewidocznym oknem. Jeśli na obrazie Caravaggia Chrystus istotnie wszedł do wnętrza, to zamknął za sobą drzwi (światło pada tylko z góry – być może z otworu nad drzwiami) i podszedł parę kroków do stołu. W tym wypadku trzeba by zapewne odpowiedzieć na pytanie, dlaczego sceny nie oświetla okno widoczne na obrazie. Dla Wolfganga Schöne brak refleksów światła widocznego tam okna na postaciach jest dowodem tego, że scena dzieje się na zewnątrz[40]. Z kolei Burgard sądzi, że światło w tym oknie może pochodzić zarówno z zewnątrz (jak sądzi np. Friedländer), jak i od lampy znajdującej się we wnętrzu. Zwraca on poza tym uwagę na frapującą relację między oknem a padającym światłem, wskazując na niespotykany kontrast, jaki wprowadził Caravaggio, rozdzielając przedstawienie okna od źródła światła. Ten fakt jest, jego zdaniem, wystarczającą przesłanką, aby uznać, że nie sposób właściwie ustalić skąd pada światło, tym bardziej, że artysta nie usta-

[38] Mt 9,9; Łk 5, 27-28.

[39] W taki sposób postać tę przedstawiają wstępne szkice Cesariego do planowanej sceny powołania H. Röttgen, *Giuseppe Cesari,* op.cit., s. 22; H. Hibbard, *Caravaggio*, op.cit., p. 92.

[40] W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, s. 138.

nowił korespondencji między snopem światła a oknem kaplicy, a stanowić ma ta zależność kolejny aspekt „nietożsamości" obrazu[41]. Odnosząc się do tej dyskusji, można by jeszcze stwierdzić, zgodnie z tym, co pisze np. Białostocki, Chrystus wchodzi do wnętrza, lecz nie przesądza to, że wpadające wraz z tym światło musi być rozumiane w kategoriach prawdopodobieństwa. Pozostawmy problem otwarty, przytaczając uwagę Hibbarda: „Jakkolwiek scena ewidentnie dzieje się na zewnątrz budynku, wygląda jakby działa się we wnętrzu"[42] i Kretschmera: „Dla zrozumienia obrazu rozstrzygniecie tej kwestii nie jest konieczne"[43]. Istotniejsze od tych dywagacji jest jednak raczej to, że jeśli Caravaggia tak dalece odbiegł od tekstu biblijnego, to dla uzyskania odpowiedniego ujęcia światła i na nim wypada się skoncentrować. Tym, co faktycznie widać na obrazie Caravaggia, jest okno oświetlane przez jakieś światło.

Z kolei przypisanie „niejednoznaczności" *Powołania* intencji Caravaggia wynikać ma z prowadzonej przez artystę gry, w której pozostawił on odbiorcom alternatywę między brodaczem („odbiór ignorujący rewolucyjne dokonanie") a młodzieńcem („odbiór akceptujący nową interpretację postaci Mateusza")[44].

Nasze rozważania zgodne są zasadniczo z trzecią z wymienionych opcji. Rozważamy sens dzieła, abstrahując od dociekań intencji artysty. Stanisław Czekalski uzasadnia takie postępowanie dostrzeżoną niejednoznacznością obrazu w kwestii identyfikacji apostoła: „(...) niewiadomą musi pozostać pytanie, w którym z siedzących Caravaggio widział świętego Mateusza i czy w ogóle chodziło mu o jednoznaczne wskazanie konkretnej postaci, czy raczej o efekt alternatywności i dezorientacji."[45]. Dla nas jednak konieczność abstrahowania od intencji artysty wynika z zamiaru przyjrzenia się temu, co na temat ikonografii mówi obraz sam w sobie, obraz jako obraz, a to wymaga, naszym zdaniem, jeszcze bardziej wnikliwego rozpatrzenia sposobu odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny niż proponowane przez Czekalskiego wskazanie na trójkąt, układający się ze wskazujących rąk Chrystusa, św. Piotra i brodacza[46]. Na tej dopiero podstawie chcemy określić nasz stosunek do kwestii jednoznaczności bądź niejednoznaczności dzieła.

---

[41] P. Burgard, op.cit., s. 98-99.

[42] H. Hibbard, op.cit., pp. 96, 114, 117.

[43] H. Kretschmer, op.cit., s. s. 63.

[44] A. Prater, *Matthaus*, op.cit., s. 59-60.

[45] S. Czekalski, s. 108-109.

[46] Cecha ta rozważana jest także w niniejszym tekście, powstałym niezależnie od pracy Czekalskiego.

Z HISTORII RECEPCJI

Za niejednoznacznością *Powołania* wydają się przemawiać liczne przykłady malarskich inspiracji tym dziełem. Ich porównanie mogłoby stanowić osobne, obszerne studium[47].

13. Hendrick Terbrugghen, *Powołanie św. Mateusza*, 1621, Utrecht, Centraal Musem

Zauważmy na początku, że widoczne na wielu obrazach nawiązujących do *Powołania* Caravaggia ujednoznacznienie wskazującego gestu brodacza w taki sposób, że postać będąca jego odpowiednikiem (biorąc pod uwagę sytuację przestrzenną i kompozycję) wskazuje na siebie, nie dowodzi jeszcze, że w ten sam sposób odczytywany jest pierwowzór [*Powołanie św. Mateusza* Claude Vignon z Gabinetto Disegni e Stampe w Galleria Uffizi we Florencji; *Powołanie św. Mateusza* Domenica Fiasella – kolekcja prywatna, *Powołanie św. Mateusza* Bernardo Strozziego

[47] O inspiracjach obrazem Caravaggia pisał Andreas Prater. Jego interpretacja niektórych dzieł budzi jednak wątpliwości. Poza tym autor nie uwzględnił wielu przykładów (A. Prater, *Matthaus*, op.cit.). Autor omawia obraz Fiasseli, Terbrugghena (z Muzeum w Utrechcie), Bijlerta i Domenichina.

z 1620 r. z Worcester Art Museum; dwie wersje *Powołania św. Mateusza* Hendricka Terbrugghena (il. 13, 14), *Powołanie Św. Piotra* Domenichino z kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie, *Zaparcie się św. Piotra* Theodoora Rombouts – chodzi o postać św. Piotra (il. 15)]. Ujednoznacznienie takie może bowiem świadczyć zarówno o tym, że sens nowego ujęcia jest zgodny ze znaczeniem przypisywanym gestowi brodacza, jak też o dokonaniu jego korekty (niekiedy wywołanej odmiennym tematem).

14. Hendrick Terbrugghen, *Powołanie św. Mateusza*, Le Havre, Musée

Jeśli wobec obrazów, które jako Mateusza ukazują postać będącą odpowiednikiem brodacza, można wysunąć zastrzeżenie, że fakt ten nie dowodzi, że na obrazie Caravaggia brodacz jest Mateuszem, to analogiczną wątpliwość można zgłosić pod adresem tych dzieł, nawiązujących do *Powołania* Caravaggia, które sugerują, że to młodzieniec został zidentyfikowany z apostołem. Właściwy zamysł Caravaggia, zdaniem Pratera (identyfikującego Mateusza z młodzieńcem), ukazywać ma wspomniane już *Powołanie św. Mateusza* Jana van Bijlerta, na którym Chrystus i Mateusz usytuowani są po przeciwnych stronach obrazu (il. 16). Obraz ten można traktować jednak także jako krytykę niejednoznaczności obrazu Caravaggia. Wyobrażenie Mateusza jako starszego mężczyzny może

15. Theodor Rombouts, *Zaparcie się Piotra*, Vaduz, Liechtenstein Collection

16. Jan van Bijlert, *Powołanie św. Mateusza*, Utrecht, Oud-Katholieke Kerk van Nederland, Gemeente van Sinte Marie

bowiem sugerować, że to brodacz, rozpoznany przez Bijlerta jako Mateusz, „zajmuje" na obrazie Bijlerta miejsce u Caravaggia przeznaczone dla młodzieńca. Obraz Bijlerta stanowiłby wówczas krytykę „niewyzy-

skania" przez Caravaggia szansy wyraźnego przeciwstawienia sobie głównych bohaterów sceny, zaprzepaszczenia jej wskutek umieszczenia w najdogodniejszym miejscu kompozycji jakiegoś młodzieńca, a nie brodacza-Mateusza. Za poparcie tej sugestii niech posłuży obraz anonimowego caravaggionisty, który ukazuje właśnie takie wyraźne przesunięcie brodacza na miejsce młodzieńca (il. 17). Krytyka *Powołania* z kaplicy Contarelli, jaką – naszym zdaniem – można dostrzec na obrazie Bijlerta, daje się także wyczytać na wspomnianym już obrazie *Zaparcie się św. Piotra* Rombouts (il. 15). Ukazuje on postać unoszącą się w stronę przechodzącego apostoła z miejsca zajmowanego w pierwowzorze przez pochylonego nad stołem młodzieńca. Takie rozwiązanie może sugerować albo że to młodzieniec został zinterpretowany przez Rombouts jako Mateusz i w nowym ujęciu „powstaje" na widok przechodzącej osoby, albo że to ukazany w ruchu brodacz został – pod postacią osobnika zagadującego św. Piotra – „przeniesiony" w miejsce młodzieńca.

17. Anonimowy caravaggionista, *Powołanie św. Mateusza*, Nowy Jork, J.T. Duesberry Collection

Dobrym przykładem na poparcie tezy, iż zarówno brodacz, jak i młodzieniec mają wystarczająco dużo cech, aby ich uznać za celników, są dwie wersje tematu *Grosz czynszowy* Mattii Pretiego. Jedna z nich przedstawia poborcę podatków w miejscu, które na obrazie Caravaggia zajmuje brodacz (il. 18), druga – w miejscu, które zajmuje młodzieniec (il. 19). Ten drugi obraz można wprawdzie uznać za krytykę obrazu

18. Mattia Preti, *Grosz czynszowy*, Mediolan, Pincoteca di Brera

19. Mattia Preti, *Grosz czynszowy*, Rzym, Galleria Doria-Pamphilj

Caravaggia, polegającą na przesunięciu brodacza, rozpoznanego jako Mateusza, na miejsce młodzieńca, jednak skrycie w cieniu twarzy poborcy, podobnie jak twarzy młodzieńca, sugeruje, aby uznać, że to młodzieniec był pierwowzorem.

20. Matthias Stomer, *Powołanie św. Mateusza*, Londyn, With Matthiesen

Sposoby nawiązywania do obrazu z kaplicy Contarelli nie przesądzają jednoznacznie, która z postaci na obrazie Caravaggia jest Mateuszem. Nie stanowi to jednak potwierdzenia tezy, że obraz Caravaggia proponuje alternatywę – brodacz albo młodzieniec. Artysta nawiązujący do obrazu Caravaggia mógł wszak konstatować niejednoznaczność, która nie musi sprowadzać się do wskazanej alternatywy. Innymi słowy, wcale nie musiał, inaczej niż sądzi Prater, rozstrzygać, która z postaci jest Mateuszem[48]. Jako pierwszy przykład takiej recepcji proponujemy rozpatrzyć *Powołanie św. Mateusza* Matthiasa Stomera (il. 20). Pokazuje on, po pierwsze, wagę, jaką artysta nadał tej postaci z obrazu Caravaggia,

[48] Ibidem, s. 58.

która siedzi tyłem do widza, zwanej dalej postacią na taborecie. Przy czym nie tylko przejął ją do swego obrazu [zrobili to także Terbrugghen (il. 13) i – w nieco inny sposób – Bijlert (il. 16)], lecz także ukształtował w taki sposób, który pozwala przypuszczać, że uznawał obraz Caravaggia za niejednoznaczny. Postać ta została zwrócona przodem do widza, najsilniej spośród siedzących oświetlona, a przy tym najbardziej z nich gwałtownie poruszona na widok Chrystusa. Brodacz natomiast został przekształcony w dłużnika bądź jednego z celników (postać w berecie z monetą). Postać ta zajmuje kompozycyjne miejsce pochylonego młodzieńca, którego odpowiednik – postać pochylona nad stołem – w ogóle się nie pojawia. Jednak to nie do żadnej z nich zwraca się Chrystus. Patrzy on bez wątpienia na postać stojącą w głębi, która z uniżonością chyli ku niemu głowę. (Postać ta nie stanowi odpowiednika starca w okularach z obrazu Caravaggia. Cechy tego ostatniego przejmuje raczej na obrazie Stomera siedząca przy stole postać z wagą.) Mateusz na obrazie Stomera jest postacią, która stanowi uzupełnienie pomysłu Caravaggia. [Postać młodzieńca odwróconego tyłem, odpowiednik postaci na taborecie z obrazu Caravaggia, współtworzy także dwuznaczność w podziale ról na inspirowanym tym dziełem obrazie *Powołanie św. Mateusza* Jacoba van Oost Starszego (il. 21)].

21. Jacob van Oost Starszy, *Powołanie św. Mateusza*, Brugia, Nôtre-Dame

22. Niccolò Tornioli, *Powołanie św. Mateusza*, ok. 1640, Rouen, Musée des Beaux-Arts

Innym dziełem, świadczącym o tym, że Mateusz nie musiał być identyfikowany ani z brodaczem, ani z młodzieńcem, jest *Powołanie św. Mateusza* Niccola Torniolego (il. 22). Ukazuje on sytuację przestrzenną bliską przywołanym wcześniej niderlandzkim wersjom *Powołania* (prace Reymerswaela). Powstającej ku Chrystusowi postaci Mateusza wyznacza się miejsce analogiczne do miejsca brodacza z obrazu Caravaggia – pośrodku grupy. Gest brodacza zostaje zarazem zinterpretowany jako wskazujący na sąsiada i powierzony sąsiedniej postaci po lewej. Może w tym wypadku chodzić przynajmniej o trzy różne przekształcenia. Pierwsze – to zmiana gestu brodacza, rozumianego jako wskazujący na tę postać, na gest skierowany w bok. W wyniku drugiego przekształcenia, w Mateusza na obrazie Torniolego zmieniłby się starzec w okularach, natomiast brodacz użyczyłby swej pozy (osobno dłoni i osobno nóg) dwóm postaciom, znajdującym się najbliżej Chrystusa. Trzecie przekształcenie wiązać by się mogło z nadaniem postaci Mateusza zupełnie nowego typu, jakiego nie prezentuje żadna postać na obrazie Caravaggia. W jaki sposób gest brodacza na obrazie Caravaggia został odczytany przez Torniolego – trudno przesądzić.

Oba przykłady pokazują, że z należnym namysłem należy podchodzić do wniosku Burgarda o „nietożsamości" obrazu Caravaggia, która nie pozwala opowiedzieć się do końca za jedną bądź drugą postacią.

Wychodząc naprzeciw przyjętej przez Burgarda tezie o niejednoznaczności malarstwa barokowego, historię recepcji obrazu Caravaggia można zrazu wziąć za element tła, na którym dany fenomen ma być interpretowany. Wypada jednak wyciągnąć wniosek analogiczny do nasuwającego się z rozważań o związkach obrazu Caravaggia z malarstwem niderlandzkim. Wielość sposobów przedstawienia liczącej dłoni w malarstwie niderlandzkim nie rozstrzyga o niejednoznaczności gestu brodacza. Podobnie też różnorodność przejawów recepcji obrazu Caravaggia nie przesądza o jego niejednoznaczności. Zależność ta potwierdza zasadę fenomenologiczną, że do istotnych i zarazem powszechnych cech konstytuujących dane zjawisko estetyczne można i trzeba dojść drogą analizy jednego przypadku, i w nim odkryć to, co dla niego konieczne i ogólne. Porównywanie, którego się oczywiście nie wyklucza, traktowane jest raczej jako czynność pomocnicza[49] i taką rolę spełniają w tym wypadku uwagi o recepcji obrazu. Rzecz można ująć również w ten sposób, że chociaż do dzieła należą także dzieje jego oddziaływań, to jednak jego sens nie polega na każdym jego użyciu[50]. Jeżeli dzieło ma nam coś do powiedzenia za sprawą własnej intencji, przez to, co rzeczywiście wyraża – mówi coś jedynie dla siebie właściwego, niezależnie zarówno od intencji artysty, jak i od historii recepcji. Mówi coś, nie zaś nic – tym samym działa w sposób określony, w sposób dla siebie – obrazu jako obrazu – szczególnie jednoznaczny.

KOMPOZYCJA I ŚWIATŁO

Część z podjętych dotąd w związku z identyfikacją Mateusza analiz kompozycji obrazu opiera się na założeniu, że dla Chrystusa, usytuowanego przy prawej granicy obrazu, odpowiednikiem, czyli apostołem, może być jedynie postać znajdująca się po przeciwnej stronie, przy lewej granicy – zatem młodzieniec. Przeciwstawienie takie dookreślać ma rozdzielenie obu postaci stołem, symbolem grzesznej profesji Mateusza[51]. Za identyfikacją Mateusza z młodzieńcem przemawiać ma także kompozycja innych obrazów Caravaggia, polegająca na rozsunięciu głównych postaci na boki: *Nawrócenie św. Pawła* (il. 23) oraz *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 24).

---

[49] W. Stróżewski, *Estetyka fenomenologiczna*, (w:) *Estetyki filozoficzne XX wieku pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej*, Kraków 2000, s. 11.

[50] H.-G. Gadamer, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, (w:) idem, *Język i rozumienie*, Warszawa 2003, s. 158. Por. przyp. 7.

[51] A. Hass, op.cit., s. 247; A. Prater, *Matthäus*, op.cit., s. 59.

23. Michelangelo da Caravaggio, *Nawrócenie św. Pawła*, 1601, Rzym, S. Maria del Popolo

Z powyższym rozpoznaniem znaczenia kompozycji *Powołania* można polemizować, po pierwsze, ze względu na miejsce, jakie w polu obrazowym zajmuje powołująca, prawa dłoń Chrystusa. Znajduje się ona w stosunku do prawego brzegu obrazu w tej samej odległości, co głowa brodacza w stosunku do lewego i jest równie silnie oświetlona. Po drugie dlatego, że w sytuacji niejasności co do ikonografii w obrębie grupy siedzącej przy stole, postać brodacza jest dowartościowywana także przez jej usytuowanie blisko centrum obrazu, które – zgodnie z psychologią percepcji – stanowi podstawowe oglądowe odniesienie dla relacji między

24. Michelangelo da Caravaggio, *Wskrzeszenie Łazarza*, 1608–1609, Mesyna, Museo Regionale

elementami przedstawienia[52]. Młodzieniec pochylony nad stołem po prostu zamykałby kompozycję. Innymi słowy, naprzeciwległe do Chrystusa usytuowanie młodzieńca nie wspiera identyfikacji z nim apostoła.

[52] Postulat ten wspiera psychologia percepcji. Por. R. Arnheim, *Power of the Center*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988.

Argumentem za rozpoznaniem Mateusza w młodzieńcu nie może być także kompozycja wymienionych obrazów Caravaggia[53]. W *Nawróceniu św. Pawła* (il. 23) rozstrzygająca jest bowiem tłumacząca się tematem relacja góra-dół, a w jej ramach złożoność związków między zwierzęciem a postacią leżącego Pawła. Kluczowy jest sposób, w jaki ich sylwetki pozostają ze sobą w porządku płaszczyznowym połączone, nie zaś odsunięcie nawracanej postaci na margines[54]. Jeśli chodzi o obraz *Wskrzeszenia Łazarza* (il. 24), to istotnie po jego prawej stronie znajduje się grupa odpowiadająca siedzącym przy stole w *Powołaniu*. Ze względu jednak na to, że grupa ta zamknięta jest, podobnie jak w *Powołaniu* – przez dwie postacie „zrośnięte" ze sobą w układzie pionowym, postacią znajdującą się po przeciwnej do Chrystusa stronie nie jest główna postać, czyli Łazarz, lecz postać kobieca. Łazarz zajmuje środek kilkuosobowej grupy i w ten sposób odpowiada brodaczowi. Poza analogicznym miejscem w grupie, Łazarz, tak jak brodacz, odchyla się w stronę przeciwną do Chrystusa.

Wątpliwości budzi także dotychczasowe rozpoznanie znaczenia padającego na ścianę światła. Po pierwsze, nie wyróżnia ono brodacza w jakichś szczególny sposób. Najsilniejsze światło pada bowiem na twarz sąsiadującego z brodaczem młodzieńca w kapeluszu (przodem do widza), który Mateuszem z pewnością nie jest. Pozostałe postacie wydają się przez to oświetlone wyłącznie na skutek ich usytuowania za tym młodzieńcem, a nie ze względu na jakieś ich światłem wydobywane znaczenie. Po drugie, nie można uznać, że uniesiona dłoń brodacza stanowi przedłużenie strumienia światła i kieruje je na młodzieńca[55]. Rozpoznanie takie musiałoby być wynikiem uprzedniego rozstrzygnięcia, na kogo ta dłoń wskazuje. Poza tym pasmo światła pada na całą grupę siedzącą przy stole (oprócz postaci na taborecie) i raczej ogarnia gest brodacza niż zostaje przezeń „przedłużone". Brak zatem w wizualnej strukturze przesłanek, by relację dłoni brodacza do światła charakteryzować jako kontynuację jego strumienia. Poza tym nie sposób widzieć pasma światła dookreślającego gest Chrystusa bez pasma cienia, które pozostaje równie intensywną wizualnie wartością co światło.

Podsumowując próbę dyskusji z literaturą przedmiotu, stwierdzamy, że proponowane sposoby identyfikacji postaci ze względu na gesty brodacza rodzą szereg wątpliwości. Wizualna złożoność gestów brodacza (brak jednoznacznego wskazania lewej dłoni na tę postać, ale też nie dość wyraźne ukierunkowanie na kogoś innego, „przyłożenie" prawej dłoni do monety, oraz oglądowe „zrośnięcie" tej dłoni z dłonią młodzieńca), nie

[53] A. Hass, op.cit., s. 249; P. Burgard, op.cit., s. 96; A. Prater, *Matthäus*, op.cit., s. 58.
[54] M. Haake, op.cit.
[55] A. Hass, op.cit., s. 250.

pozwala sprowadzić ich do żadnej z rozważanych formuł (w odniesieniu do lewej ręki: „Kto, ja?", „Kto, on?", „Chyba on?", „Ja czy on?"; w odniesieniu do prawej: „płacąca", „pobierająca"). Mające wspierać ustalenie znaczenia gestów brodacza rozpoznanie detali obrazu oraz obrazowych nawiązań, jest, jak staraliśmy się wykazać, dla tego celu niewystarczające i w konsekwencji nieadekwatne. Trzeba sobie wobec tego zadać trud, by odpowiedź na pytanie: „Co znaczy wskazujący gest brodacza?", a tym samym „Gdzie jest Mateusz?" stanowiła konsekwencję opisu gestu brodacza w powiązaniu z wizualną strukturą obrazu. Analizy prowadzone w literaturze przedmiotu w związku z typem kompozycji oraz ukierunkowaniem światła pozostaje nam uznać za niezadowalające.

W efekcie powinna także zostać zawieszona teza o niejednoznaczności czy nierozstrzygalności obrazu. Wszystkie z podnoszonych w literaturze przedmiotu cech obrazu, które o takiej niejednoznaczności mogłyby ewentualnie świadczyć – psychologiczna charakterystyka postaci oraz detale, a także historia recepcji – nie przesądzają o tym, że obraz jest niejednoznaczny, także wówczas, jeśli zdać sprawę z konstytuującego jego prymarne rozumienie uzewnętrzniania się płaszczyzny obrazu przez elementy świata przedstawionego.

OBRAZ I WIDZ

Ze względu na *prezentację zewnętrzną*[56]: niewielką przestrzeń kaplicy Contarelli oraz fakt, że główną treściowo-strukturalną część wystroju wnętrza stanowią trzy obrazy Caravaggia i sklepienne freski Cesariego, najkorzystniejszym miejscem oglądu przez widza całości zespołu jest próg kaplicy. Jeśli za punkt oglądu obrać próg pomieszczenia, wówczas najpełniej odsłania się również sens takich dzieł Caravaggia, jak *Ukrzyżowanie św. Piotra* i *Nawrócenie św. Pawła* w kaplicy Cerasi w S. Maria del Popolo[57] oraz *Złożenie do grobu* w Kaplicy Opłakiwania w Chiesa Nuova (obydwa kościoły w Rzymie)[58].

[56] Termin *prezentacja zewnętrzna* pożyczam od Wolfganga Kempa. Badacz ten wyróżnił dwa systemy funkcjonalne w obrazie: przedstawienia (*Darstellung*) i prezentacji (*Präsentation*). Przedstawienie to „forma, jaką artysta nadaje tematowi, aby ustanowić związek między jego elementami", prezentacja zaś to „forma, jaką artysta nadaje przedstawieniu, aby nawiązać kontakt z widzem". Obok *prezentacji zewnętrznej*, tj. kontekstu, w jakim dzieło miało być postrzegane, należy wyróżnić także *prezentację wewnętrzną* (wewnętrzne przesłanki recepcji). M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones" 1990, t. IV, s. 140-151 (Recenzja pracy *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983).

[57] M. Haake, op.cit., s. 69-70.

[58] T. Puttfarken, *The Discovery of Pictoral Composition*, London 2000, p. 150-153.

Zwrócony ku *Powołaniu* wzrok widza jest silnie przyciągany przez zespolenie snopu światła, który wyznacza dobitny podział w obrębie płaszczyzny obrazu, z gestem prawej ręki Chrystusa. Uzmysławia to odbiorcy dwojaki rys jego doświadczenia – konstytuującego się tak ze względu na obraz, jak i ze względu na tradycję obrazową. Gest i dłoń Chrystusa przywodzi bowiem na pamięć scenę *Stworzenia Adama* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej[59]. Ogląd powołującego gestu Chrystusa jest przy tym dookreślany przez relację, w jakiej widz pozostaje wobec pozostałych postaci na obrazie. Ze względu na to, że widz ogląda obraz znajdując się po jego lewej stronie, sytuuje się w stosunku do gestu Chrystusa po tej samej stronie, co postaci siedzące przy stole[60]. Sytuacja widza przed obrazem znajduje jednocześnie analogię w pozycji, jaką zajmuje widoczna od pleców postać na taborecie. Zasiada ona po przeciwnej stronie stołu względem pozostałych postaci – podobnie do stojącego widza, także zwróconego twarzą do czwórki siedzących. Czynnik ten, a także zwracanie się postaci na taborecie w prawą stronę oraz fakt, że spośród siedzących jest ona najbliżej Chrystusa, sprawiają, że zachowanie tej postaci istotnie dookreśla ogląd obrazu przez widza. W ten sposób *prezentacja zewnętrzna* znajduje przełożenie na *prezentację wewnętrzną*.

---

[59] Uwagę na ten wzór zwracano wielokrotnie. Jak każdy artysta tworzący w Rzymie na przełomie XVI i XVII wieku, Caravaggio skazany był na konfrontację ze spuścizną Michała Anioła. Dłoń Chrystusa jest lustrzanym odbiciem dłoni Adama. Dostrzegając ten fakt i bezwładność gestu Chrystusa Hibbard uzasadnił go zgodnie z tekstem Ewangelii w ten sposób, że całą ziemską misją Chrystusa kierował „palec Boga". W dłoni Chrystusa w sensie ideowym zawiera się ręka Boga Ojca z Kaplicy Sykstyńskiej. Próba wyjaśnienia analogii przez Hibbarda nie wykracza jednak poza paradygmat ikonologiczny – Chrystus jest Nowym Adamem i „jak w Adamie wszyscy ludzie umierają, tak w Chrystusie wszyscy zostaną przywróceni do życia" (*Do Koryntian I*, 15, 22). H. Hibbard, *Caravaggio*, op.cit., p. 100. Ten oraz kolejne wersety z Biblii podaję za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu „B" oryginalnego tekstu z XVI w. i wstęp ks. Janusz Frankowski, wyd. V, Warszawa 1988. Według Puttfarkena „odbierający", „podejmujący" charakter dłoni obrazować ma magnetyczną, przyciągającą siłę Chrystusa. T. Puttfarken, *Caravaggio's*, op.cit., s. 169. Celniejsze jest rozpoznanie Burgarda, który podkreśla, że gest ten słusznie kojarzy się zarówno z gestem postaci Boga, jak i Adama, i w ten sposób pozostaje celowo ambiwalentny. P. Burgard, op.cit., s. 97. Stanisław Czekalski rozważa tę zależność jako przykład aluzji, istniejącej bez związku z intencją autora, przykład „gry malarskiej, która zagłusza, unieczytelnia i unieważnia autorką intencję". (S. Czekalski, op.cit., s. 106-109).

[60] H. Kretschmer, op.cit., s. 66. Autorka pisze, że widz, dostrzegając w geście Chrystusa niejako pytanie (*die Fragesituation*), w poszukiwaniu odpowiedzi na nie „wędruje przez obraz". Naszym zdaniem wędrówka ta ma przy tym swoje wyraźne ukierunkowanie wizualne (co nie staje się przedmiotem rozważań autorki), możliwe o tyle, o ile nie dokona się zbyt pospiesznie rozpoznania Mateusza w którejś z postaci.

Bliskie sąsiedztwo postaci na taborecie z ręką Chrystusa nie buduje jednak związku w sensie narracyjnym. To nie do niej zwraca się Chrystus. Siedzący na taborecie zwraca się ku postaci, uznawanej za wyobrażenie apostoła Piotra (tak też będzie określana w dalszej części tekstu, choć nie ma w tej kwestii pewności). Jednakże postać na taborecie w wyraźny sposób kieruje się ku ręce Chrystusa w porządku płaszczyznowym – jej wyprostowana sylwetka wyciąga się właśnie w kierunku dłoni Zbawiciela. Powoduje to, że wraz ze skierowaniem ku sobie silnie rozświetlonych: głowy postaci na taborecie i ręki św. Piotra, obrazowym rezultatem wzajemnego związku trzech postaci jest powstanie na płaszczyźnie figury trójkąta, w którego zwieńczeniu wznosi się dłoń Chrystusa. Ustanowienie dobitnie płaszczyznowej (trójkąt) relacji między siedzącym na taborecie a gestami stojących znajduje rozwinięcie w zespoleniu wyciągniętego ramienia Chrystusa z ostro rysującą się na ścianie granicą światła i cienia, a także w ujęciu tej relacji w prostokąt okna, prowadzący spojrzenie widza ku górnej granicy obrazu.

Sens uwzględnienia banalnego elementu architektonicznego ujawnia się tym bardziej, im mniej możliwe do wytłumaczenia jest zachowanie postaci Chrystusa. W literaturze przedmiotu wskazywano, że tylko postać św. Piotra można postrzegać jako idącą. Dodajmy, że ze względu na graniczne umiejscowienie ukazuje się ona jako „wchodząca" do obrazu z zewnątrz. Natomiast, jeśli układ stóp Chrystusa sugeruje, że postać ta kroczy, to jednak jest to niemożliwe w realiach przestrzennych – tuż za postacią jest bowiem ściana. Przeciwny do zwrotu głowy i gestu prawej ręki kierunek przemieszczania się Chrystusa tłumaczono próbą skondensowania przez Caravaggia w wizualnej formie przekazu ewangelicznego, który podkreśla chwilowość całego zdarzenia i natychmiastowość akceptacji powołania przez Mateusza: „I rzekł mu [gest ręki]: Pódź za mną [układ stóp]. A wstawszy, poszedł za nim"[61]. Żadna z postaci (oprócz siedzącej na taborecie, lecz to nie do niej zwraca się Chrystus) nie wydaje się jednak powstawać ku stojącym. Sens wersetu byłby zatem wyrażany wyłącznie przez jedną ze stron[62].

Nim jednak określoną w ten sposób relację obrazu do tekstu uzna się za poświadczenie niezdecydowania w postawie Mateusza[63], trzeba spróbować określić, w jaki sposób jawi się Chrystus. Ujęcie tej postaci cha-

[61] T. Puttfarken, *Caravaggio's*, op.cit., s. 169-170; Mt 9,9; Mr. 2,14; Łk 5,27-28.

[62] Puttfarken argumentuje, że skoro stopy Chrystusa, dające powód dla traktowania pozy postaci jako odzwierciedlenia biblijnego zapisu, pozostają niemal skryte, nie dziwi, że skryta pozostaje także reakcja Mateusza (młodzieńca). Nawet jednak jeśli stopy Chrystusa pozostają skryte, to zachowanie tej postaci jest zgodne z sensem biblijnego zapisu. (T. Puttfarken, *Caravaggio's*, op.cit., s. 171).

[63] Ibidem.

rakteryzuje równowaga między jej oświetleniem a zatopieniem w cieniu. W sposobie modelowania najlepiej widocznych dłoni i głowy Chrystusa partie oświetlone i zacienione uzupełniają się, w równej mierze pogrążając, co wydobywając postać z mroku[64]. Sposób istnienia Chrystusa dla oglądu pozwala się przez to określić jako jednoczesne wydobywanie się na jaw i skrywanie się. Jawiąc się poprzez „grę" światła i cienia postać Chrystusa wyłania się ku widzowi tyleż z ciemnej ściany, co z obrazowej płaszczyzny. Ukos cienia na ścianie oraz cień padający na posadzkę współtworzą bowiem płaski klin, który w oglądzie „poszerza" ścianę ku dołowi. Dzięki temu ściana nie tyle sugeruje jakąś głębię przestrzenną, ile „zespala się" wizualnie z prawą granicą obrazu. (Oglądowe utożsamienie ściany z płaszczyzną obrazu odnosi się – jak sądzimy – do „pochodzenia" postaci ze wzoru obrazowego – malowanego na murze fresku Michała Anioła, innej obrazowej płaszczyzny.) Klin ten obejmuje jednocześnie – w jego oglądowym dopełnieniu przez widza – wyłącznie pochyloną postać po lewej stronie (jej prawa noga, inaczej niż nogi postaci na taborecie, poniżej uda schowana jest w cieniu). Płaszczyznowość klina podkreśla przy tym lewa dłoń Chrystusa, również skryta w cieniu, która palcem jakby „zbyt mocno" odchylonym[65] wskazuje na lewą granicę obrazu i zarazem miejsce jej styku z osią poziomą. Dłoń ta wskazuje na to, co w oglądzie widza jawi się jako dla przedstawienia nieprzekraczalne.

Współzależność oświetlenia sceny i wydobywania się płaszczyznowego charakteru relacji między Chrystusem a całością kompozycji skłania do tego, by znaczenie pozostałych elementów przedstawienia rozpatrywać przez ścisłe odnoszenie sposobu ich oświetlenia do płaszczyzny. Postaci siedzących przy stole tyczy się to tym bardziej, że strumień światła skupia się najintensywniej na tej spośród nich, która raczej nie może być brana pod uwagę w poszukiwaniach Mateusza (młodzieniec w kapeluszu siedzący przodem do widza).

Oprócz tego, że gest Chrystusa nie jest skierowany ku którejś z postaci, staje się on jeszcze bardziej niekonkretny przez to, że palec wskazujący jest zatopiony w cieniu. W cień cofa się także wskazujący palec uniesionej ręki brodacza. Podobieństwo to sprawia, że także wzajemnej

[64] Na podobną kwestię zwraca uwagę Burgard. W równowadze między oświetlonymi i zaciemnionymi partiami upatruje on zamysłu wstępnej dezorientacji widza w ustaleniu najważniejszych, „centralnych" elementów przedstawienia, umożliwiających jednoznaczne odczytanie sceny. P. Burgard, op.cit., s. 96-97.

[65] Dostrzegając „dziwaczność" tej dłoni, Hibbard przyjął, że jest ona pozostałością po pierwszym rozrysie kompozycji, widocznym w promieniach X, „pozostałością wystarczająco stłumioną przez «właściwy» gest powołania" (H. Hibbard, *Caravaggio*, op.cit., s. 100). Dłoń została jednak zachowana w takiej, a nie innej formie, w związku z czym ustaleń Hibbarda nie uznajemy za wiążące dla interpretacji.

relacji obu gestów odbierana jest możność ukierunkowywania w stronę kogoś lub czegoś konkretnego[66]. Próbujące odnaleźć kontynuację wskazania ręki Chrystusa, spojrzenie widza „zapada się" w cień. Jednocześnie jest „wydobywane" z cienia przez rozbłysk na piórku zdobiącym beret postaci na taborecie, a zwłaszcza przez fragment żółtego kaftana młodzieńca siedzącego naprzeciwko – odstającą w kierunku ręki Chrystusa, szpiczastą fałdę (postać tę będziemy nazywać młodzieńcem w kapeluszu). W tę stronę spojrzenie widza jest także odsyłane przez czerwonożółtą kolorystykę, która charakteryzuje zarówno rękę Chrystusa, jak i ubiór młodzieńca w kapeluszu. Fałda na kaftanie tworzy jednocześnie wyrazisty świetlny i falisty rys, który przez swoje końcowe rozpłaszczenie osadza ogląd widza dokładnie w centrum obrazowej płaszczyzny. „Potęga centrum", by odwołać się do określenia Rudolfa Arnheima[67], eksponuje tym samym marginalny w „przedmiotowej" hierarchii element i jednocześnie wiąże wskazanie Chrystusa z postacią, która wydaje się odgrywać w grupie rolę drugorzędną.

Ukierunkowanie oglądu na lewo od centrum dokonuje się wraz z przechyleniem w tę stronę postaci młodzieńca, ale także przez powtórzenie kształtu żółtej fałdy kaftana na tej samej wysokości przez fałdę na czerwonym rękawie brodacza. Dwie bliźniacze fałdy wyznaczają podstawę dla trójkątnego układu, wieńczonego przez biało-czarne pióro na kapeluszu młodzieńca. Jest to tym samym układ analogiczny do znajdującego się na tej samej wysokości „trójkąta" z prawą dłonią Chrystusa. Podobnie jak dłoń Chrystusa, także pióro zyskuje funkcję wskazywania – na uniesioną dłoń brodacza (wykorzystał to, jak się zdaje, Frans Hals w *Portrecie młodzieńca z czaszką*). Łuk pióra formuje rodzaj „szczytu" jeszcze dobitniej od tego, jaki pozwala się odczytać w kształcie dłoni Chrystusa. Pokrewieństwo i następstwo obu trójkątnych układów unaocznia zależność między wskazaniem Chrystusa a sposobem ujawniania się płaszczyzny obrazu przez elementy świata przedstawionego. Uzmysławia także, że stosunek zachowania brodacza i pochylonego nad stołem młodzieńca do gestu Chrystusa nie jest tylko wyrazem jakiejś emocji psychicznej (na przykład pełnego dramatyzmu wahania się, skontrastowanego z pozbawionym wątpliwości wyborem Chrystusa), lecz musi być także rozpatrzone z uwagi na pełnię owego przejawiania się płaszczyzny obrazu.

Czerwona fałda ujęta jest z kolei między dwa, równolegle do siebie usytuowane przedramiona – prawe młodzieńca w kapeluszu oraz lewe brodacza. Przedramiona te zespalają się przy tym w zwarty, romboidal-

[66] Proponuję tu odmienne ujęcie zależności obu dłoni od przedstawionego przez Stanisława Czekalskiego (op.cit.).

[67] Por. R. Arnheim, *Power*, op.cit.

ny kształt. W efekcie wskazująca dłoń brodacza jest pozostawiana poza tym kształtem, poza granicą, którą tworzą krawędź czarnego kaftana i koniec rękawa na nadgarstku. Oglądowe wyodrębnienie dłoni brodacza kształtowane jest także przez jej relację z piórem na kapeluszu młodzieńca. Wskazujące na dłoń pióro, przez ściemnienie przy końcu (zmianę barwy i skrycie w cieniu), cofa się dla oglądu w głąb. Jednocześnie w stronę pióra unosi się kolejna żółta fałda (na przedramieniu młodzieńca w kapeluszu). Fałda ta, współtworząc wspomniany romboidalny kształt, wchodzi z piórem w relację, która osłabia jego wskazywanie na dłoń brodacza. Ze względu na to, że dla fałdy tej dopełnienie symetryczne względem ręki brodacza tworzy sakiewka na stole, zespolone płaszczyznowo pióro, żółta fałda, czerwony rękaw i sakiewka przyczyniają się do wizualnej izolacji dłoni brodacza. Za sprawą sakiewki spojrzenie widza wikła się w dynamiczną grę światła i cienia na książce i kałamarzu. Zwrócenie spojrzenia w tę stronę jest stymulowane przez ukos, jaki tworzy zagięcie na czerwonym rękawie i pióro w kałamarzu. Z kolei książka i kałamarz ukierunkowują ogląd na lewo, konkurując niejako z dłonią brodacza, sięgając nawet nieco dalej niż ona (cień rzucany przez kałamarz sam wygląda jak wskazujący palec). Jednocześnie przedmioty te stykają się z krawędzią stołu, wyodrębniając przez to jej oświetlony fragment po prawej stronie. Tym samym dochodzi do alternatywnego wobec dłoni brodacza ukierunkowania spojrzenia widza, które wiąże je z krawędzią stołu.

Oglądowe wyodrębnienie dłoni brodacza znajduje dopełnienie także w „oddzieleniu" od tułowia tej jego ręki, którą liczy pieniądze – poza pionową cezurę, jaką po lewej stronie tworzy krawędź czarnego kaftana wraz z dłonią starca w okularach i pochyloną głową młodzieńca. Wykształcenie tej cezury wsparte jest od lewej strony przez sąsiedztwo pionowej krawędzi ściany. Wydzielenie „liczącej" dłoni brodacza współgra z jej jednoczesnym płaszczyznowym zespoleniem z prawą dłonią młodzieńca. Wiąże się to z ukryciem monety w dłoni (bądź „wysunięciem" tej monety, do której postać „przykłada" palce). Wskazująca dłoń brodacza wyodrębnia się w ten sposób dla oglądu jako „zawieszona", unieruchomiona jak emblemat na tle czarnego pola kaftana. Dokonuje się jakby wizualne odjęcie ramion brodacza przez sąsiadujące z nim postaci. W ten zaś sposób ukierunkowanie ręki ukazuje swoją niezależność od sposobu zachowania się brodacza, powodowanie nim przez jakąś siłę, która działa „poprzez" tę postać.

Uniesienie ręki przy ciele, zgięcie dłoni w nadgarstku, sposób jej oświetlenia, jak również uniesiony kciuk sugerują, że brodacz wskazuje na siebie i dotyka palcem własnej piersi. Trudno się jednak oprzeć się wrażeniu, wywołanemu przez długość wskazującego palca, że brodacz

wskazuje mimo siebie. Złożoność gestu dłoni brodacza – jej wskazywanie zarówno na tę postać, jak też w bok – nie oznacza jednak, że postać wskazuje albo na siebie, albo w bok. Widz nie musi rozstrzygać, że dłoń brodacza jest albo wizualizacją pytania „Kto, ja?", albo pytania „Kto, on?". Gest jej prezentuje dla oglądu stan *zarówno – jak*. Ze względu na wizualne doświadczenie jednoczesności obu możliwości, stan ten przekracza dyskursywną opozycję, jest czymś więcej, jakością, która może być uzmysłowiona jedynie w oglądzie. Odpowiedź na pytanie „na kogo wskazuje brodacz?" nie wymaga zatem dokonania wyboru między postaciami: dwoma (brodacz i młodzieniec) lub trzema (brodacz – młodzieniec – starzec). Odpowiedź ta nie wymaga założenia, że gest pełni taką rozstrzygającą funkcję.

Równie złożoną relację, jak wobec siedzących przy stole, gest prawej dłoni Chrystusa ustanawia z prawą dłonią św. Piotra. Widz może wydobyć swoje spojrzenie z cienia poniżej wskazującego palca dłoni Chrystusa dzięki delikatnemu rozświetleniu piór na kapeluszu postaci na taborecie. Następnie jest kierowane ku dłoni św. Piotra, gdyż najjaśniejsze piórko ma zwrot przeciwny do dłoni Chrystusa i stanowi lustrzane odbicie dłoni apostoła. Sąsiedztwo wskazujących dłoni Chrystusa i św. Piotra wywołuje wizualną grę, w której zasięg gestu Chrystusa kontrastuje z powściągliwością i niezdecydowaniem gestu apostoła[68]. W przeciwieństwie do pozbawionego uwikłania w relacje personalne gestu Chrystusa, gest św. Piotra odsyła do siedzącej najbliżej, zwracającej się w prawo postaci na taborecie, jak gdyby nadstawiającej uszu na dosłyszenie zadawanego przez św. Piotra pytania „Który to?". Apostoł zdaje się prezentować naturalne, zwyczajne zachowanie w kontakcie z obcymi. Na postaci św. Piotra oraz młodzieńca na taborecie zdaje się przy tym padać światło inne niż to, które wiąże się płaszczyznowo z gestem Chrystusa. Postaci te są odniesione do światła z istoty odmiennego, gdyż rzeczywistego – padającego znad górnej granicy obrazu, z lunety kaplicy umieszczonej nad częścią ołtarzową, padającego także bezpośrednio do widza. Zachowanie „wchodzącego do obrazu" św. Piotra ujawnia moment, w którym streszcza się temporalny, ziemski wymiar uczestnictwa w wydarzeniu, i podobnie jak zachowanie się młodzieńca na taborecie, odnosi się do kondycji widza przed obrazem.

Jednocześnie zachowanie św. Piotra przekracza swoje narracyjne uwikłanie. Dzieje się tak za sprawą jego wizualnej integracji z postacią

[68] Na podobny aspekt zwrócił uwagę Puttfarken: „Uczeń, rozmawiając ze słuchaczem tuż przed sobą, unosi palec w wyraźnie wskazującym charakterze. Komenda Chrystusa, dla kontrastu, nie oczekuje potwierdzenia; obracając stopy ku wyjściu, Chrystus wyraża ręką nieodpartą magnetyczną moc, bez potrzeby wskazywania na adresata powołania". (T. Puttfarken, *Caravaggio's*, op.cit., s. 170).

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

Chrystusa. Św. Piotr, zespolony z Chrystusem w jedną bryłę, jawi się jakby był przez niego przenikany, gdyż z odzienia apostoła zdaje się wyrastać jasna głowa Chrystusa. Wysuwając się do przodu, apostoł skrywa się w cieniu, a jego twarz wtapia się, dzięki kolorystycznemu podobieństwu, w rękaw wyciągniętej ręki Chrystusa. Dłoń św. Piotra pozostaje przy tym niejako „podwieszona" do poziomej osi pola obrazowego, a o granicę obrazu – również wskazywaną przez Chrystusa – wspiera się lewa stopa postaci. Zachowanie zespalającej się z Chrystusem postaci apostoła znajduje dobitne odniesienie do płaszczyzny, stanowiącej podstawowe uwarunkowanie dla przedstawienia i wyznaczającej nieprzekraczalną dlań granicę.

Wraz z unaocznieniem odniesienia postaci św. Piotra do płaszczyzny ujawnia się jej złożona rola w ustanawianiu relacji z siedzącymi przy stole. Apostoł wkracza bowiem między spojrzenie Chrystusa a te postacie. Unaoczniają to rozwichrzone włosy apostoła, dobitnie wysunięte w porządku płaszczyznowym „przed twarz" Chrystusa. Zespolenie ze sobą obu postaci tworzy przy tym łuk z ich ramion, czerwonego Chrystusa i zielonego apostoła. Formę tego łuku konsoliduje zgodne z kołem barw ich optyczne przyciąganie się. Łuk ramion, nadając stojącym postaciom rys wspólnego „otwarcia się" na grupę przy stole, stanowi element wyróżniający prawą dłoń apostoła. Jest ona przy tym także ujęta symetrycznie z dwóch stron przez wyciągniętą dłoń Chrystusa i lewą dłoń św. Piotra, przytrzymującą laskę. Tym samym prawa dłoń apostoła jednoczy się z dłonią Chrystusa w czynności powoływania. Zależności te implikują konieczność przemierzenia płaszczyzny zgodnie z kierunkiem spojrzenia i wskazania apostoła, i zgodnie ze sposobem zwrócenia się ku niemu postaci na taborecie. Postać ta zaznacza swój udział w ujawnianiu się płaszczyzny obrazu wraz z tym, jak światło, które pada na nią „spoza" obrazu, modeluje ją potężną strugą, przez co młodzieniec przypomina jakby zanadto wychylonego przed siebie ślepca. Od prawej strony sylweta postaci zostaje sprowadzona niemal do linii pionowej, uwidacznianej najsilniej w partii rękawa. Postać jawi się przez to jak utworzona na płaszczyźnie granica całej, zblokowanej grupy osób przy stole, jak jej przód, od którego uformowania zależą relacje między pozostałymi postaciami.

Postać na taborecie, odnosząc się do dłoni św. Piotra (za sprawą lustrzanego odbicia piórka), jednocześnie kieruje spojrzenie widza na lewo przez to, że tworzy na pionowej osi pola obrazowego „grupę zawiasową" z postacią młodzieńca zasiadającą naprzeciwko[69]. Grupę tę kształtuje

[69] Skierowanie dwóch postaci młodzieńców w przeciwną stronę, niewątpliwie znaczące ze względu na ich usytuowanie w pobliżu obrazowego centrum, Burgard uznaje za unaocznienie tego, że wybór jeszcze nie został dokonany. Charakterystyka ta (grupa jako wa-

przeciwstawne przechylenie obu postaci, lustrzana gra ich kapeluszy oraz przenikanie się pasów zdobiących ubrania. Kierując się ku kolejnym postaciom, spojrzenie widza – za sprawą dwukrotnego wskazania przez stojące postacie osi poziomej – rozpoznaje głowy: młodzieńca w kapeluszu, brodacza i starca jako sekwencję rozwijającą się wzdłuż tej osi, „wydobytej" przez odcinek ramienia środkowej postaci. Włączenie głowy brodacza w ciąg sąsiadujących głów wzmacnia przy tym oglądowe wyodrębnienie jego lewej dłoni. Przez ułożenie głów postaci w ciąg, a następnie za sprawą spuszczonego wzroku starca, spojrzenie widza jest kierowane ku pochylonej nad stołem postaci młodzieńca, znajdującej się poniżej osi i zdającej się zginać szyję zgodnie z jej przebiegiem.

Św. Piotr oraz młodzieniec na taborecie – oprócz wspomnianego już lustrzanego odbicia dłoni i piórka – są do siebie odnoszeni także przez stroboskopowy układ laski apostoła i szpady młodzieńca. Wskazująca dłoń apostoła jest na tej lasce niemal „zatknięta", co w porównaniu ze szpadą czyni z niej osobliwą rękojeść. Dalsze ukierunkowanie wzroku widza powodowane jest przez związek, jaki tworzą szpada i taboret. Skrzydło okiennicy bowiem, w płaszczyźnie zawieszone „nad" siedzącym, formuje z kształtem kaftana oraz symetrycznie względem niego odwróconym kształtem taboretu wizualną zależność, która sprowadza wzrok widza ku dolnej granicy obrazu. Nakierowanie spojrzenia na taboret jest wzmocnione przez objęcie mebla z dwóch stron, niczym klamrą, przez nogi siedzącego. Jednocześnie – za sprawą półokrągłego wykroju między nóżkami taboretu, wykroju mającego dodatkowo u góry niewielkie wcięcie – kierunek oglądu zostaje zwrócony z powrotem ku górze i odniesiony do skosu szpady oraz ku stronie lewej.

Uznanie w literaturze przedmiotu szpady za wskazującą wprost na uniesioną dłoń brodacza nie zdaje sprawy ze złożoności wizualnych relacji[70]. Ogląd kieruje się ku dłoni tej o tyle, o ile ukos szpady znajduje do-

---

hadło) wydaje mi się zbyt retoryczna, a przy tym nie uwzględniająca – warunkowanej odniesieniem do płaszczyzny – roli grupy jako wiążącej postaci stojące z siedzącymi. Burgard, op.cit., s. 101.

[70] Taką opinię, której nie podzielamy, wyraża Burgard (op.cit., s. 100). W rozpoznaniu tym nie zostało uwzględnione odnoszenie się poszczególnych elementów przedstawienia do płaszczyzny. Charakteryzując Gottfrieda Boehma hermeneutykę obrazu, Mariusz Bryl pisze: „(...) obok tych miejsc w obrazie, które przyciągają i zatrzymują wzrok, tak że pozwalają się identyfikować jako «figury», istnieją miejsca puste, wymykające się identyfikacji, których zadanie polega jedynie na przeprowadzaniu spojrzenia od jednego miejsca koncentracji uwagi do drugiego. Oko, percypując obraz, nie może abstrahować od tych pustych miejsc, albowiem obraz jako płaszczyzna stanowi continuum «figur» i «nie-figur». To, co dla pojęciowej abstrakcyjnej tendencji widzenia jawi się jako bez znaczenia, jako niewyraźne, jako «nie-figura», jako najbardziej puste miejsce w obrazie, jest tym właśnie, co ikonicznie najgęstsze, tym, co stanowi podstawę «obrazowości», owej *Bild-*

pełnienie w przeciwległym wskazaniu pióra na kapeluszu. Podobnie jednak, jak w tamtej relacji, tak i w związku ze szpadą wzrok widza nie jest kierowany bezpośrednio na dłoń brodacza. Szpada przechylona jest bowiem nieco w lewo i w bardziej ścisły sposób wiąże się z lewym udem tej postaci, a przez nie – z blatem stołu, który na udach się naocznie „wspiera". (Powiązaniu szpady z blatem stołu sprzyja układ, jaki w znajdującym się naprzeciwko *Męczeństwie* (il. 25), w analogicznym miejscu pola obrazowego, widz może odnaleźć między mieczem nagiej postaci w cen-

25. Michelangelo da Caravaggio, *Męczeństwo św. Mateusza*, 1599–1600, Rzym, San Luigi dei Francesi

lichkeit, swoistości medium wizualnego". (M. Bryl, *Płaszczyzna*, op.cit., s. 61). W przypadku obrazu Caravaggia, między szpadą a ręką widnieją także inne „figury". Tym bardziej „narzucają" się one widzeniu i domagają opisu.

trum a szpadą młodzieńca w kapeluszu.) Blat oddziela szpadę od wskazującej dłoni brodacza i przez to powstrzymuje ogląd widza przed prostym powiązaniem ich obu. Podobnie więc, jak w przypadku pióra, dochodzi tu do „zakłócenia" nakierowania spojrzenia na dłoń brodacza i do wzmocnienia jej wyodrębnienia.

Za sprawą blatu, a zwłaszcza smugi światła wzdłuż jego krawędzi, spojrzenie widza jest kierowane na lewo, najpierw do podpórki, usytuowanej między nim a kolanem pochylonego młodzieńca. Jej obecność może wydawać się zbędnym dodatkiem. Zauważmy jednak, że jej wysunięcie (tym bardziej rzucające się w oczy, że sąsiadujący z podpórką fragment kaftana brodacza, mając zbliżoną do niej szerokość, a przy tym będąc ciemniejszym, jest cofnięty względem blatu), koresponduje i ułatwia dojrzenie, że tuż ponad nią, z cienia rzucanego przez dłoń młodzieńca jest wysunięta moneta. Jeśli dotąd widz mógł interpretować zespolenie dłoni brodacza i młodzieńca jako efekt oddzielenia prawej ręki brodacza od jego tułowia, to wraz z ujawnieniem monety (i wytworzeniem układu symetrycznego między dłońmi i monetami, które nie są trzymane, lecz przylegają do dłoni), spojrzenie widza kieruje się jeszcze bardziej na lewo – ku formom znajdującym się na zakończeniu smugi światła na krawędzi blatu. Są to wysunięty przed stół biały rękaw oraz niewielka okrągła sakiewka po lewej stronie (il. 26). Sekwencja owych form daje się w rezultacie rozpoznać jako odpowiednik szpady młodzieńca na taborecie: świetlną smugę na krawędzi stołu – równą długości szpady – kończy biały kształt, który powtarza zaokrąglenie rękojeści, zaś sakiewka odpowiada wielkością kuli na rękojeści szpady. Również ta zależność stanowi wyraźne nawiązanie do *Męczeństwa*. Owa „świetlna" szpada jest usytuowana względem szpady postaci na taborecie analogicznie do usytuowania miecza oddalającego się młodzieńca w *Męczeństwie* względem miecza postaci pochylonej nad leżącym św. Mateuszem. Oddalający się z miejsca zbrodni młodzieniec kieruje rękojeść miecza ku postaci, która jest ubrana identycznie, jak w *Powołaniu* młodzieniec pochylony nad stołem. Z kolei ten ostatni jawi się zgięty w łuk pod naciskiem „świetlnej" szpady. W *Męczeństwie* szpada jest zbliżana do postaci nie będącej Mateuszem. Z kolei w perspektywie dialogu międzyobrazowego mamy do czynienia z dotknięciem postaci przez coś, co jest jedynie aluzją do przedmiotu, nie istniejącą bez odniesienia do płaszczyzny obrazu, możliwą do ujrzenia jedynie na obrazie. Mamy do czynienia z dotknięciem, dokonującym się – w świetle dialogu międzyobrazowego – wskutek zdematerializowania narzędzia zbrodni[71]. Pochyloną postać

[71] Zgadzamy się z interpretacją Puttfarkena, który wskazuje, że to właśnie te postacie, a nie nagi mężczyzna pochylony nad apostołem, są sprawcami zbrodni. Por. T. Puttfarken, *Caravaggio's*, op.cit.

26. Michelangelo da Caravaggio, *Powołanie św. Mateusza*, 1599-1600, Rzym, San Luigi dei Francesi (fragment)

dosięga energia wytrącająca broń z ręki, będąca przeciwieństwem przemocy, a także „wysuwająca" monetę z dłoni. Świetlny rys stanowi przy tym oś rozpoczynającego się po lewej stronie klina, który – będąc przedłużeniem gestów stojących postaci – ogarnia młodzieńca. Istotne jest też to, że postać ta – w świetle dialogu międzyobrazowego – nie mogła być podejrzewana o takie wyróżnienie.

W dialogu obrazowym widz – kierując uwagę od *Powołania* do *Męczeństwa* – doświadcza wszelako także materializacji szpady w *Męczeństwie*. Ukazanie przez Caravaggia aktu męczeństwa Mateusza, chronologicznie późniejszego od powołania, nie jest jedynie zrelacjonowaniem wypadków, lecz także wskazaniem na trwałość skłonności ludzi do przemocy. Skłonność tę widz może rozpoznać jako o wiele trwalszą od żywotu Mateusza. Postacie zabójców są ubrane we współczesne stroje. Wraz z nimi z miejsca zbrodni oddala się także postać, której Caravaggio

nadał własne rysy[72]. Gdzie indziej, jak nie po miecz, trzymany przez młodzieńca w kapeluszu, sięga postać artysty lewą dłonią? Skłonność do przemocy zmusiła Caravaggia (którego nazwisko od 1600 roku zaczęło się pojawiać w rzymskim Archiwum Sądowym w procesach dotyczących bójek, napadów, zakłócenia porządku publicznego, zniewag, obelg, bezprawnego noszenia broni) od ucieczki z Rzymu, najpierw do Genui w 1605 r., a w rok później – po bójce zakończonej śmiertelnym ranieniem Ranuccia Tomassino z Terni i skazaniu artysty na karę śmierci – do Neapolu, na Maltę i Sycylię. Ostatecznie jednak opisany dialog konstytuuje się w spojrzeniu widza, stojącego na progu kaplicy Contarelli. Może on ów dialog obrazów prześledzić – w każdym czasie i odnieść do siebie.

W miejscu, w którym spojrzenie widza natrafia ponad lewym udem brodacza na krawędź blatu, wskazywaną od drugiej strony przez księgę i cień kałamarza, wyodrębniony zostaje odcinek światła. Pozostaje on wobec drugiej części blatu w analogicznej relacji jak rozświetlony fragment posadzki po prawej stronie do całej dolnej krawędzi obrazu. Widz doświadcza w krawędzi stołu oglądowego „skrócenia" i „wyniesienia", oraz „wniesienia" do przedstawienia dolnej granicy pola obrazowego. Jednocześnie odnosi stół – i tym samym trafienie młodzieńca „świetlną" szpadą – do tego, co dla przedstawienia nieprzekraczalne, do granicy obrazu, podobnie jak do instancji tej odnosi relację między pochylonym młodzieńcem a czarnym klinem i wskazaniem lewej dłoni Chrystusa.

Biały fragment ubioru na łokciu młodzieńca odnosi ponadto spojrzenie widza do rozświetlonego lewego barku tej postaci, jej prawego kolana oraz tylnego fragmentu koszuli, oświetlonego wbrew warunkom przestrzennym, a także do kolejnej kulistej formy gałki dekorującej oparcie fotela, która zdaje się dociskać plecy postaci. W konsekwencji, z miejsc skupienia światła na postaci młodzieńca tworzy się dla oglądu trójkąt, stanowiący dopełnienie, niejako końcówkę „czarnego" klina, prowadzącego spojrzenie od prawej strony obrazu. Można mówić o osobliwym znieruchomieniu postaci młodzieńca, lecz nie w kategoriach psychologicznych, co do których jesteśmy skazani na domniemanie (czy postać niedowierza czy też wyczekuje), lecz w relacji do obrazowego medium. Znieruchomienie następuje wraz z uwidacznianiem się poprzez przedstawienie płaszczyzny obrazu. Z jej uwidacznianiem się dla oglądu korespondują, o czym była już mowa, także gesty Chrystusa; logice tego procesu podporządkowują się wskazania osób wprowadzających widza do obrazu: św. Piotra i postaci na taborecie. Znieruchomienie młodzieńca jest tym samym odnoszone do tego, co dla przedstawienia nieprzekraczalne.

[72] Zob. m.in.: C. Puglisi, op.cit., s. 159.

Rozświetlony bark młodzieńca jawi się w stosunku do widzianej z profilu głowy jako nienaturalnie podniesiony, a przez to – jak garb, narośl, brzemię. Wraz z łokciem bark ten tworzy rodzaj wyodrębnionych w płaszczyźnie świetlnych „kleszczy", chwytających postać i jakby „wyciągających" ją ku prawej stronie. „Kleszcze" oraz trójkąt tworzący się w obrębie sylwetki młodzieńca pozostają przy tym w oczywistym związku ze sposobem padania światła: z granicą między światłem i cieniem na ścianie, ciemnym „klinem", a w konsekwencji – z Chrystusowym gestem powoływania. Do relacji tych odnosi się wyraźnie także kształt okna, które jest wpisane dokładnie między klin a górną granicę pola obrazowego. Biegnący ku siedzącym i powoływanemu strumień światła w nieuzasadniony realiami sposób załamuje się ku górze na prawym dolnym narożniku wnęki okiennej. – jak gdyby unoszony ręką Chrystusa. Dalszy bieg strumienia światła jest kształtowany przez odchylone skrzydło okiennicy, której zewnętrzna krawędź pokrywa się z pionową osią pola obrazowego. Wskutek tego światło sięga nieznacznie powyżej głów postaci skupionych przy stole. Rozprasza się ono po przekroczeniu osi, tuż przed najsilniej oświetloną twarzą młodzieńca w kapeluszu. Od tego miejsca światło wytraca charakter wąskiego snopu, którego przebieg zdawał się dotąd obiecywać wyłonienie którejś z postaci. Jednocześnie intensywność wprowadzenia światła od prawej strony sprawia, że ogląd wiąże jego strumień z rozbłyskiem na lewym barku młodzieńca pochylonego nad stołem. W strukturze „kleszczy" dokonuje się tym samym naznaczenie postaci młodzieńca, odsyłające zarówno do Chrystusa (światło na barku, odnoszące się do snopu światła i ręki tej postaci), jak i do postaci projektujących ogląd widza: św. Piotra i postaci na taborecie (biały łokieć pochylonego młodzieńca).

„Unoszący" linię cienia gest Chrystusa jawi się w konsekwencji jako wyciągający postać młodzieńca „za ramię" ze strefy ciemności (wpisanie tej postaci w czarny „klin") ku strefie światła – mocą swej boskości, którą symbolizuje aureola, usytuowana na granicy światła i cienia. Dodajmy, że rozbłysk na barku młodzieńca „znajduje się" jednocześnie na „zakończeniu" świetlnego pasma, jak i na pionowej krawędzi ściany. Zależność tę współtworzy postać starca usytuowana nad młodzieńcem (tym bardziej, że „rozciąga" ona dla oglądu płaszczyznę ściany za sprawą wysuniętego poza jej pion futrzanego kołnierza o zbliżonym do ściany kolorze). Lewa ręka starca sytuuje się „na" głowie młodzieńca. Im bardziej – wciśnięta między głowę starca i brodacza – ręka starca wywiera oglądowy nacisk na głowę młodzieńca, tym bardziej oświetlony bark tego ostatniego unosi się dla oglądu ku górze. Do dotknięcia światłem ramienia postaci przyczynia się w ten sposób cała „górna" część płaszczyzny ściany, rozpostarta między cieniem a górną granicą pola obrazowego. Ukazaniu

tej właśnie relacji, a nie jakichś określonych stosunków przestrzennych, służy obecność pionowego pasma ciemności po lewej stronie obrazu. Nieprzeniknioność tego pasma dla oglądu i stopniowe stapianie się ze ścianą wyraźnie wzmacnia odniesienie ich obu – i procesu oglądowego wynoszenia młodzieńca – do płaszczyzny, do tego, co dla przedstawienia nieprzekraczalne.

Tym samym też okno, które zrazu wydawało się być nieistotnym elementem architektonicznym, wpisane miedzy klin a górną granicę obrazu jawi się częścią tego procesu. Wytyczona przez układ okiennicy granica między światłem i cieniem jest lekko odchylona ku górze względem linii cienia nad ręką Chrystusa. Wewnętrzne podziały okiennicy tworzą kolejne biegnące ku górze ukosy. Tworzy się dzięki temu ruch stroboskopowy, prowadzący ogląd widza ku górze i wzmacniający oglądowy, wszczęty gestem Chrystusa, proces wyciągania młodzieńca ku górze. Podziały okiennicy prowadzą przy tym spojrzenie ku podziałom okna, tworzącym w świetlnym polu ciemną sylwetę krzyża. Krzyż ten wskazująca dłoń Chrystusa „dźwiga" i wynosi zarazem, jak gdyby umieszczając go na rozświetlonym szczycie góry (opisywanego wcześniej trójkąta). Dzięki tym zależnością okno uzmysławia jakość innego rodzaju niż tylko sugestię jakiejś przestrzeni poza nim. Relacja ta staje się wizualnym synonimem przeznaczenia tych, którzy zostają powołani: „Tedy Jezus rzekł uczniom swoim: Jeśli kto chce za mną iść, niech sam siebie zaprzy i weźmie krzyż swój a naszladuje mię. (...) A kto nie bierze krzyża swego a nie naszladuje mnie, nie jest mnie godzien"[73].

Odnosząc się do rozważanego wcześniej stosunku brodacza do pochylonego młodzieńca można w konkluzji powyższej lektury obrazu zapytać: jeżeli przez sposób, w jaki płaszczyzna obrazu przenika świat przedstawiony na obrazie, widz doświadcza naznaczonego oporem wynoszenia postaci młodzieńca ku górze, to jakie znaczenie dla tej relacji ma wskazująca dłoń brodacza? Wyjdźmy od obserwacji, że ze względu na perspektywiczny skrót, w jakim ukazany jest blat, a także przez jego „cofnięcie" za podpórkę, płaszczyzna blatu ulega wizualnemu zwężeniu – na tyle, że nad kolanami brodacza bardziej przypomina trzymaną na nich tacę niż powierzchnię, wokół której gromadzi się pięcioosobowa grupa. Z kolei masywne prawe kolano brodacza, zbyt silnie jak na panujące warunki przestrzenne oświetlone, wysuwa się dla oglądu przed blat. Ze względu na widoczne ponad blatem stołu biodra siedzącego, poza brodacza wydaje się tym samym dramatycznie przełamana, aż do utraty wewnętrznej spójności. Mężczyzna góruje nad grupą i zarazem „osuwa się" pod stół.

[73] Mt 16,24; 10,38. Dla nadania oknu wymiaru symbolicznego nie jest wobec tego konieczne, by to stamtąd padało światło, co sugeruje Burgard (op.cit., s. 98).

Zadziwiającą, jak na ciasnotę miejsca, pozę brodacza pozwala dookreślić fragment cytowanego kontraktu (por. przyp. 8). Postać brodacza wydaje się dobrze pasować do zawartej w umowie charakterystyki Mateusza. Wyróżnia się dostojnością ubioru i wytwornością rysów, które korespondują zarówno z pozycją społeczną Mateusza (zaraz po powołaniu „uczynił mu Lewi wielką ucztę w domu swoim"[74]), jak z tradycyjnym wyglądem świętych. Brodacz wpatruje się w postać Chrystusa wzrokiem pełnym zrozumienia. W oglądzie mającym w pamięci warunki kontraktu – oglądzie zleceniodawcy – to właśnie ta postać je spełnia[75]. Udramatyzowana poza brodacza jawi się jednak jako na tyle złożona, że wymyka się traktowaniu jej jedynie jako ilustracji wytycznych kontraktu (np. postulowane ukazanie chwili, w której Mateusz powstaje zza stołu, by pójść za Chrystusem), sugeruje, że postać znaczy coś więcej. Można dostrzec przy tym analogię między wysuwającym się przed blat kolanem brodacza, a – w *Męczeństwie* – wysuwającą się pod szpadą ku widzowi ręką postaci, noszącej rysy Caravaggia (por. przyp. 72). Dzięki temu oczywiste staje się, że za pośrednictwem brodacza przekazuje się tu coś więcej, niż tylko to, co jest dopełnieniem warunków kontraktu.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, co takiego obraz mówi przez postać brodacza, skonstatujmy najpierw, że o ile pochylony młodzieniec w swym zachowaniu „ulega" – jest podporządkowywany związkom, przez które do głosu dochodzi płaszczyzna obrazu (klin, świetlna szpada, świetlne „kleszcze") i jednocześnie „jednoczy się w sobie", o tyle brodacz w odniesieniu do płaszczyzny jest „rozczłonkowywany" (opisywane wyżej oglądowe odjęcie rąk, przełamanie postaci w biodrach), co uwypukla uchwytne dla oglądu wyodrębnianie się jego wskazującej dłoni. Postać ta jawi się natomiast jako spójna, jest całością niejako *mimo* odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny – *mimo* obrazu. Czy jawi się jako spójna dzięki czemuś, co jest poza obrazem? Na ile sam obraz w związku z brodaczem kieruje ku czemuś, co pozaobrazowe? Na tego rodzaju rys naprowadza kolejna analogia między *Powołaniem* a *Męczeństwem*. Dłoń artysty na drugim z obrazów niemal styka się z dłonią postaci pierwszoplanowej. Ta zaś tworzy związek z rękoma postaci sąsiedniej, umieszczonymi na ukośnym stopniu u dołu obrazu. Tworzy się przez to relacja, która wyprowadza spojrzenie widza poza granicę obrazu. Z kolei w *Powołaniu* „wysunięta" przed blat stołu noga brodacza odnosi spojrzenie widza – ze względu na zatopienie w ciemności łydki młodzieńca – do rozświetlonej nogi krzesła. Noga ta kieruje spojrzenie do lewego, dolnego narożnika obrazu i sytuuje je w największej z możliwej do osiągnięcia

[74] Łk 5, 29. Na temat znaczenia zamożności Mateusza w teologicznej interpretacji tej postaci por. G.A.H. Vlam, op.cit., s. 562.

[75] Opinię taką wyraża także Burgard (op.cit., s. 99).

bliskości wobec zajmowanego przez widza miejsca. Noga krzesła tworzy jednocześnie element symetryczny (względem pionowej osi obrazu) do nogi św. Piotra, która pozwala określić tę postać jako wchodzącą do obrazu. W ten sposób widz, sytuując spojrzenie po stronie dzieła przeciwnej do nogi apostoła, stoi wobec możliwości skierowania uwagi poza obraz.

POWOŁANIE ŚW. MATEUSZA W ZWIĄZKU MIĘDZYOBRAZOWYM

Röttgen (opowiadając się za rozpoznaniem Mateusza w brodaczu) wskazał, że wszystkie poprzedzające dzieło Caravaggia przedstawienia tematu ukazywały Mateusza powstającego zza stołu bądź wyraźnie zwracającego się do Chrystusa z czytelną intencją podążenia za nim[76]. Za najbliższy obrazowi Caravaggia przykład badacz ten (a z nim Hibbard) uznał fresk Cristofana Roncalli i Giusepe'a Agellio *Powołanie św. Mateusza* z rzymskiego pałacu Mattei-Caetani (il. 27)[77]. Przedstawienie

27. Cristoforo Roncalli, *Powolanie św. Mateusza*, 1600, Rzym, Palazzo Mattei-Caetani

to charakteryzuje analogiczne usytuowanie postaci Chrystusa i grupy siedzącej za stołem przy przeciwległych granicach pola obrazowego. Wśród siedzących znajdują się dwie postacie, którym na obrazie Caravaggia dobrze odpowiadają brodacz i pochylony nad stołem młodzieniec, przy czym to pierwsza z nich jest najprawdopodobniej Mateuszem. Trzeba jednak zauważyć, że przedstawienie cechuje oglądowa – związana z odnoszeniem się przedstawienia do płaszczyzny – niejednoznaczności

[76] H. Röttgen, *Il Caravaggio,* op.cit., s. 71-73.

[77] Hibbard zastrzega jednak, że wobec niepewnego datowania fresku kierunek wpływu musi pozostać hipotetyczny. (H. Hibbard, *Caravaggio*, op.cit., p. 296).

w podziale ról. Gesty Mateusza kierują bowiem ogląd ku pochylonej postaci, siedzącej na końcu stołu. Tego rodzaju niejednoznaczność obrazu, choć nie musi wynikać z intencji artysty, może określić charakter recepcji wzoru i ukierunkować dążenie do uzyskania podobnego napięcia. We wzajemnym porównaniu dzieł *Powołanie* Caravaggia okazuje się tym, w którym podobną ambiwalencję wyzyskano i pogłębiono przez zmianę kierunku poruszenia gestykulującej postaci i przechylenie jej w stronę sąsiada po lewej stronie.

Za potraktowaniem brodacza jako Mateusza może przemawiać także, dokonane bodaj po raz pierwszy przez Friedländera, zestawienie obrazu Caravaggia z ryciną Hansa Holbeina Młodszego *Śmierć i gracze* z 1525 roku. Jeśli ujrzy się ją w lustrzanym odbiciu, trudno oprzeć się wrażeniu, że postać młodzieńca na obrazie Caravaggia była wzorowana na postaci młodego gracza, usytuowanej po lewej stronie przedstawienia, siedzącej bokiem do widza i pochylonej nad stołem, a przy tym zgarniającej lewą dłonią pieniądze z blatu. Postać ta nie zważa na porywanie kompana przez przerażających wysłanników śmierci. Kompan ten znajduje się w miejscu analogicznym do brodacza. Różnica między pracami dotyczy właśnie charakterystyki tych postaci. Jeśli postać ta jest odrywana od stołu przez śmierć, to brodacz – przez tego, kto śmierć przezwyciężył. Czemuż by jednak nie spojrzeć na relację z ryciną Holbeina jako opartą wyłącznie na podobieństwie? Tak, jak młodzieniec znajduje analogię w graczu pochłoniętym mamoną, tak brodacz – w postaci porywanej przez diabły. W takim rozpoznaniu postać pochylonego nad stołem jawi się jako ta, której los jeszcze nie został przesądzony, która jeszcze życia swego nie utraciła.

Z kolei, zdaniem Burgarda, kilka cytatów w obrazie Caravaggia (także ten z ryciny Holbeina) wzmacnia tezę o „nietożsamości" *Powołania*, gdyż wikłają one dzieło w wielorakie odniesienia międzyobrazowe[78].

Także dla wsparcia rozpoznania Mateusza w pochylonym młodzieńcu wskazano na kilka wzorów obrazowych (oprócz wymienionych wyżej ujęć „płacącej" dłoni). O możliwości rozpoznania Mateusza w tej postaci świadczy, zdaniem Angeli Hass (nierozważane dotąd) podobieństwo młodzieńca do postaci Mateusza z *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci[79]. Dzieło to, ukazując wykonywany przez postać św. Filipa dobitny gest „Kto, ja?", miało także, według Hass, umożliwić Caravaggiowi jego

[78] Figura postaci z lewej strony przypominać ma pochylonego gracza w karty na drzeworycie Holbeina (za: W. Friedländer, op.cit., p. 106). Pozostałe postaci młodzieńców stanowić mają cytaty z wcześniejszych dzieł Caravaggia *Gracze w karty* oraz *Wróżka*. Z kolei motyw okna kierować ma uwagę na freski Cesariego na sklepieniu. O funkcji cytatu ze *Stworzenia Adama* Michała Anioła była już mowa. Por. P. Burgard, op.cit., s. 97, 101.

[79] A. Hass, op.cit., p. 245.

transpozycję na gest „Kto, on?". (Możliwość nawiązania przez Caravaggia do obrazu Leonarda zdaje się potwierdzać gest apostoła siedzącego po prawej stronie w *Wieczerzy w Emaus* (National Gallery w Londynie))[80]. Jednak zarówno przedstawień Mateusza bez brody – co przyznaje Hass – jak i gestów w typie „Kto, ja?" można wskazać więcej (przykładem ujęcia Mateusza bez brody jest obraz Angola Bronzina z r. 1525, Florencja, San Felicita, Kaplica Capponi). W związku z omawianą kwestią nie trzeba zatem przypisywać analogii z dziełem Leonarda jakiegoś szczególnego znaczenia.

28. Jan Sanders van Hemessen, *Powołanie św. Mateusza*, 1536, Monachium, Alte Pinakothek

Dla wzmocnienia swej argumetacji Hass przywołuje również *Powołanie św. Mateusza* Jana van Hemessena (il. 28). Obraz ten sprzyja, po pierwsze, traktowaniu dzieła Caravaggia jako przedstawienia – jeśli chodzi o siedzących przy stole – wyłącznie grupy celników. Po drugie, ukazuje postacie Mateusza i Chrystusa przy bocznych granicach obrazu i jednocześnie po przeciwnych stronach stołu (co odróżnia obraz Hemessena od obrazów niderlandzkich przywoływanych wyżej) – zatem podobnie jak na obrazie Caravaggia – o ile uznamy młodzieńca za Mateusza.

[80] Z kolei późniejsza wersja *Wieczerzy w Emaus* Caravaggia (Mediolan, Brera) jest przekształceniem kompozycji Tycjana na ten temat (Paryż, Luwr).

Rozpoznanie Mateusza na obrazie Hemessena w postaci po lewej stronie, nie zaś w pochylonej postaci siedzącej obok obok, jest uzasadnione także przez okoliczność, że to ku pierwszej z nich zwraca się jeden z pomocników, jednocześnie wskazujący na Chrystusa. Obraz ten nie stanowi jednak – naszym zdaniem – przekonywającego argumentu za rozpoznaniem Mateusza w młodzieńcu. Po pierwsze, podobnie jak wspomniane wyżej obrazy Reymerswaela, przykład ten może stanowić przesłankę, by także ukazaną przez Caravaggia postać pochyloną nad pieniędzmi traktować jako pomocnika. Po drugie, zarówno ta, jak i inna wersja *Powołania św. Mateusza* van Hemessena (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu)[81], prezentują Mateusza jako zwracającego twarz ku Chrystusowi, z nakrytą głową, a pomocników z głowami odkrytymi – zatem podobnie jak (przy uznaniu brodacza za Mateusza) na obrazie Caravaggia. Po trzecie, podobnie jak fresk z pałacu Mattei-Caetani, obraz Hemessena zawiera – najwyraźniej nieuzmysłowioną przez artystę – ambiwalencję. Polega ona na tym, że brodacz wskazuje w porządku płaszczyznowym na pochyloną postać, której wizualną rangę wzmacnia usytuowanie przy obrazowym centrum. Obraz Hemessena może zatem stanowić argument zarówno za rozpoznaniem Mateusza w brodaczu (przesuniętym w stosunku do ujęcia niderlandzkiego bliżej centrum, na miejsce pochylonej postaci), jak i za identyfikacją Mateusza z pochylonym młodzieńcem (przesuniętym na skraj grupy). Kwestia ta pozostaje nierozstrzygalna ze względu na wieloznaczność wskazującej dłoni brodacza z *Powołania* w kaplicy Contarelli.

Najpoważniejszy argument wysunięty przez Hass, opowiadającą się za identyfikacją Mateusza z młodzieńcem, dotyczy podobieństwa *Powołania* i pierwszej wersji *Inspiracji* – obrazu ołtarzowego, z umieszczenia którego w kaplicy ostatecznie zrezygnowano (do II wojny światowej w zbiorach Kaiser-Friedrich Museum w Berlinie) (il. 29). Znaczenie podobieństwa obu obrazów wynikać ma z projektowanej przez artystę ich konfrontacji przez odbiorcę. Zbliżony typ fizjonomiczny pochylonego młodzieńca w *Powołaniu* i apostoła w *Inspiracji I*, niepodobnego do brodacza, pochylona poza obu postaci oraz identyczne krzesła, miały – zdaniem Hass – umożliwić oglądającemu kaplicę rozpoznanie Mateusza w postaci siedzącej przy końcu stołu. Zależności tej – pisze autorka – dopełnia analogia między prawą ręką brodacza z *Powołania* i prawą ręką anioła z *Inspiracji I*, które są wysunięte do przodu i zetknięte z leżącą na blacie-książce ręką pochylonej postaci. Odpowiedniości tej towarzyszyć by miała czytelna w międzyobrazowej relacji podmiana ledwie widocznej nogi stołu (*Powołanie*) na podtrzymującą księgę Ewangelii jasną nogę apostoła (*Inspiracja I*), dominującą na obrazie i wycelowaną w widza.

[81] Por. M. Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990, il. 130.

29. Michelangelo da Caravaggio, *Św. Mateusz z aniołem* (*Inspiracja I*), 1602, zniszczony w 1945 r.

Innymi słowy, ze względu na relację rąk postaci na obu obrazach oraz wskutek „wyparcia" stołu (symbolu grzesznej profesji Mateusza) z *Powołania* przez nogę apostola w *Inspiracji I*, ukazywać by się miała przemiana celnika w „aktywny instrument bożego planu". Do celnych uwag Hass dodajmy, że postać brodacza przypomina dzięki przechyleniu i układowi nóg sylwetkę anioła.

Dyskusję z ustaleniami Hass rozpocznijmy od obserwacji, że porównanie fizjonomii między powstałymi najwcześniej *Powołaniem* i *Męczeństwem* (w latach 1598–1600) nie pozwala na jednoznaczną identyfikację postaci Mateusza na pierwszym z obrazów. Związki między oboma dziełami, ujawnione w powyższej lekturze *Powołania* („dematerializacja" szpady), pozostawały dla potocznego oglądu – skłonnego do widzenia

30. Michelangelo da Caravaggio, *Św. Mateusz z aniołem* (*Inspiracja II*), 1602, Rzym, San Luigi dei Francesi

przestrzennego i przedmiotowego[82] – raczej skryte. Późniejsza o dwa lata *Inspiracja I*, na której apostoł podobny jest zarówno do pochylonego młodzieńca, jak i postaci Mateusza w *Męczeństwie*, mogłaby tym samym

[82] Charakterystykę potocznego oglądu przyjmuję za: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994. Zwłaszcza część: *Dookólność otoczenia i „przestrzenność" jestestwa*, s. 144-161.

świadczyć o potrzebie dookreślenia obrazu wskutek popełnienia sugerowanego przez badaczy „błędu niejednoznaczności" (por. przyp. 27). Dwie kwestie podają jednak w wątpliwość taką konkluzję. Po pierwsze, przedstawienie apostoła z *Inspiracji I* tworzy wyraźny kontrast wobec postaci brodacza w *Powołaniu*. Fakt ten nie wyklucza traktowania pierwszej postaci jako dopełnienia właśnie brodacza, nie zaś młodzieńca. Kontrast stroju apostoła, a także ukazany brak samodzielności apostoła w pisaniu może przemawiać za tym, że tematem *Inspiracji I* jest rozpoczęcie przez Mateusza całkowicie nowego życia (co stanowi trwały rys teologicznej charakterystyki postaci). Po drugie, zbyt duża różnica dzieli *Inspirację I* od drugiej wersji tego tematu, pozostającej do dziś w kaplicy (il. 30).

31. Od lewej: Michelangelo da Caravaggio: *Powołanie św. Mateusza* (fragment); *Powołanie św. Mateusza* (fragment); *Św. Mateusz z aniołem* – Inspiracja I, (fragment); *Św. Mateusz z aniołem* – Inspiracja II (fragment); *Męczeństwo św. Mateusza* (fragment).

Zmianie ulegają rysy ewangelisty i poza postaci, pojawia się również inny rodzaj krzesła. Upodabniając się jeszcze bardziej do Mateusza w *Męczeństwie*, postać z *Inspiracji II* traci podobieństwo do młodzieńca. Różnica ta przemawia za tym, by uznać, że malarz zrezygnował z umożliwienia za sprawą obrazu ołtarzowego identyfikacji Mateusza z młodzieńcem. (Jeśli uznać, że przyczyną rezygnacji z *Inspiracji I* był brak *decorum*, czyż nie wystarczyłoby dodanie szaty przesłaniającej ciało, bez utraty podobieństwa do młodzieńca?) Przypuszczenie to wzmacnia fakt wprowadzenia do drugiej wersji *Inspiracji* szeregu ambiwalentnych rozwiązań. Trudno bowiem mówić o jakimś znaczącym podobieństwie do postaci Mateusza w *Inspiracji II* (oraz w *Męczeństwie*) tak postaci pochylonego młodzieńca, jak postaci brodacza (il. 31)[83]. Z kolei postać w *Inspiracji II* – ze względu na jej przestrzenne usytuowanie wobec stołu, jak też na rodzaj krzesła – wykazuje największe podobieństwo do postaci siedzącej na taborecie (z tego być może powodu postać ta zyskała znaczącą rolę w recepcji obrazu – na wspomnianych płótnach Matthiasa

[83] Por. T. Thomas, *Expressive Aspects of Caravaggio's First Inspiration of Saint Mattehew*, „Art Bulletin", 1985, vol. 67, p. 640; A. Prater, *Wo ist Matthäus*, op.cit., s. 60; P. Burgard, op.cit., s. 101.

Stomera i Jacoba van Oost Starszego). Okoliczność ta uzmysławia, że rozpatrywanie podobieństw między *Powołaniem* a *Inspiracją I* w celu identyfikacji Mateusza będzie napotykać przeszkody.

32. Rafael (warsztat), *Ostatnia Wieczerza*, 1518–1519, Watykan, Loggia

Wprowadzenie *Inspiracji II* kieruje uwagę widza oglądającego *Powołanie* na postać młodzieńca na taborecie. Obserwacja ta zyskuje wparcie w analogii, jaką Maurizio Calvesi oraz Stanisław Czekalski wskazali między tą postacią a jednym z apostołów na znajdującym się w Loggiach Watykańskich fresku *Ostatnia wieczerza*, wykonanym przez warsztat Rafaela (il. 32)[84]. Zdaniem Czekalskiego, dzięki tej analogii to „właśnie odwrócony tyłem młody człowiek ze sceny powołania ukazuje się jako ten jedyny spośród siedzących tutaj, który przesiądzie się do innego stołu, by spożyć z Chrystusem ostatnią wieczerzę"[85]. (Bez wątpienia sama podatność związku obrazowego na jego usensownienie przesądza, że nie jest konieczne uzgodnienie dociekań Czekalskiego z intencją artysty.) Czekalski nie twierdzi, że tym samym postać na taborecie należy identyfikować z Mateuszem. Jest zdania, że możliwość wskazania takiego związku międzyobrazowego świadczy o tym, że *Powołanie* Caravaggia „nie tyle wskazuje jedną konkretną postać przyszłego apostoła, co zwodzi widza, „rozsiewając" to wskazanie pomiędzy różne postaci"[86]. Można się

[84] M. Calvesi, *La realte del Caravaggio*, Torino, 1990, il. 178; S. Czekalski, op.cit., il. 40.

[85] S. Czekalski, op.cit., s. 108.

[86] Ibidem, s. 108.

z taką obserwacją zgodzić o tyle, że postaci na taborecie Chrystus z pewnością nie powołuje. Zaznaczmy przy tym, że Czekalski wniosek ten wysnuwa raczej w oparciu o dotychczasową recepcję obrazu („wystarczy podkreślić w interpretacji dzieła jego podstawową niejednoznaczność, o której najlepiej świadczą różnice w opiniach badaczy"), nie zaś o analizę wizualnej postaci dzieła, obrazu jako obrazu. Odniesienie do fresku z Loggii Watykańskich nie musi oznaczać, że obraz nie ujawnia postaci Mateusza. Sposób oglądowego odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny kieruje spojrzenie widza od postaci na taborecie na lewo – ku brodaczowi i młodzieńcowi. Obraz wyraźnie ukazuje postać brodacza jako „rozczłonkowaną", zaś postać pochylonego młodzieńca – jako naznaczonego światłem i wydobywanego z cienia ku światłu oraz kierowanego na drogę przez krzyż. Dostrzeżony przez Czekalskiego związek proponujemy rozważyć pod innym kątem, a mianowicie, że pokazuje on, iż odniesienie do sztuki wywodzącej się z kręgów Rafaela nie wnosi do rozpoznania znaczenia obrazu Caravaggia żadnego wkładu.

Wracając do relacji *Powołania* z *Inspiracją II*, związek tego drugiego obrazu z postacią młodzieńca na taborecie czyni zasadnym traktowanie *Powołania* jako ujawniającego możność identyfikacji postaci w sposób inny, niż przez zbieżność z obrazem ołtarzowym. Przypomnijmy, że w relacji *Powołania* i *Inspiracji I* zachowanie brodacza ukazywało się jako analogiczne do zachowania postaci anioła. Jeżeli jednak oglądowa lektura *Powołania* określiła brodacza jako postać, która nie działa wyłącznie „sama z siebie" (oglądowe wyodrębnienie wskazującej dłoni), to rezygnacja z *Inspiracji I* pozwala przypuszczać, iż znaczenie postaci brodacza zyskuje dopełnienie z innej strony. Stawiamy tezę, że ku odsłonięciu tożsamości tej postaci prowadzi dostrzeżenie w niej odniesienia do innego, oprócz *Stworzenia Adama*, fragmentu malowideł sykstyńskich – figury proroka Jonasza.

W rozplanowaniu sykstyńskich malowideł postać Jonasza zajmuje miejsce szczególne, między strefą ścian a sklepieniem, między dwoma dziełami Michała Anioła (oczywiście w oczach współczesnych autorowi *Powołania*), na wprost wejścia do kaplicy (il. 33)[87]. Ekspresja układu postaci, kierującej się w stronę otaczających ją zewsząd malowideł, przykuwa wzrok zaraz po wejściu do wnętrza, przez co z pewnością dobrze

[87] Umieszczenie figury Jonasza nad ołtarzem odnosi się do antycypacji w losie proroka pogrzebu i zmartwychwstania Chrystusa: „Albowiem jako był Jonasz w brzuchu wieloryba trzy dni i trzy nocy (Jon 2.1) tak będzie Syn Człowieczy w sercu ziemie trzy dni i trzy nocy" (Mt 13, 40; Łk 11, 30). Z kolei usytuowanie ponad wejściem do kaplicy figury Zachariasza związane było z zawartą w księdze tego proroka zapowiedzią symbolicznego wjazdu Chrystusa do Jerozolimy. Papież ponawiał ten symboliczny wjazd, udając się w Niedzielę Palmową do kaplicy po rozdaniu palm ludowi. H. Hibbard, *Michelangelo*, New York–Hagerstown–San Francisco–London, s. 108-113.

33. Michał Anioł, *Prorok Jonasz*, 1510, Watykan, Kaplica Sykstyńska

zapada w pamięć. (Annibale Carracci nadał podobny układ i rolę naprzeciwległym postaciom Herkulesa oraz Polifema w strukturze fresków w galerii Palazzo Farnese w Rzymie (1595–1604) (il. 34)[88].) Jonasz jest ponadto jedynym z grona proroków i sybilli, który zwraca się ku historii wyobrażonej w partii sklepienia, jest niejako jej bezpośrednim świadkiem, naocznie i strukturalnie „przygniecionym" skalą dokonującego się dzieła.

Zarówno Jonasz, jak i brodacz, unoszą głowę i spoglądają uduchowionym wzrokiem, oglądając „twarzą w twarz" boski akt stworzenia – powołania do życia (por. przyp. 59). Jonasz wykonuje gwałtowny skręt, gestem rąk kierując jakby bieg historii stworzenia za siebie. Ten właśnie złożony rys przyjmowania i przekazywania oraz wysunięte do przodu kolana pozwala odnieść Jonasza do pozy brodacza (cechy takiej nie mają

[88] Innym przykładem nawiązania do figury Jonasza jest rzeźba *Habakkuk i Anioł* Gianlorenza Bernini (1655–1661, S. Maria del Popolo w Rzymie).

przywołane figury Carracciego). Poza tym brodacz sytuuje się między Chrystusem a młodzieńcem, tak, jak Jonasz jest usytuowany na osi między Bogiem Ojcem a Chrystusem (w *Sądzie Ostatecznym*), którego zgodnie ze słowami Ewangelii zapowiada. Znaczenie podobieństwa brodacza do Jonasza dla dociekań „Gdzie jest Mateusz?" dookreśla także Pismo Święte. W Ewangeliach prorok Jonasz zostaje wspomniany przez Jezusa trzy razy (dwa w Ewangelii św. Mateusza i raz w Ewangelii św. Łukasza), w rozmowie z uczonymi, domagającymi się dowodu boskości Chrystusa: „Rodzaj zły i cudzołożny znaku szuka, a znak mu nie będzie dan, jedno znak Jonasza proroka"[89].

34. Annibale Carracci, *Herkules* (po lewej) i *Polifem*, 1595–1604, Rzym, Palazzo Farnese

Złożoność wizualna brodacza nie pozwala jednak, by za sprawą opisanej analogii uznać, że postać brodacza wyłącznie pośredniczy między Chrystusem a pochylonym młodzieńcem. Powściągliwość gestów brodacza widoczna na tle ekspresyjnych gestów Jonasza nakazuje wobec podobnego wniosku zachować ostrożność – brodacz nie kieruje spojrzenia

[89] Mt 13,39; 16,4; Łk 11,29.

widza poza siebie w sposób równie dobitny, jak Jonasz na fresku sykstyńskim. Rezerwa wobec podobnej konkluzji jest wskazana także ze względu na oglądowe wyodrębnienie wskazującej dłoni brodacza z całej postaci.

35. Michał Anioł, *Ukrzyżowanie Amana*, 1510, Watykan, Kaplica Sykstyńska

Zrozumieniu związku obrazu Caravaggia z dziełem Michała Anioła sprzyja uważna lektura dalszych zbieżności. Analogia *Powołania* z freskiem sykstyńskim nie ogranicza się bowiem tylko do funkcji pojedynczej postaci. Jonasz wskazuje obydwoma rękami na gest króla perskiego Aswerusa w scenie *Ukrzyżowanie Amana* na lunecie sklepienia (w Księgach Estery jest mowa, że Aman ponosi śmierć na szubienicy) (il. 35)[90]. Król wyciąga prawą rękę i wskazuje przed siebie. Tworzy się zwarty układ z trzech rąk, skierowanych w analogicznym kierunku, z których jedna stanowi przedłużenie pozostałych. Rysuje się w związku z tym możność rozważenia zależności, po pierwsze między splecionymi dłońmi

[90] Est 7, 10; R. Kuhn, *Michelangelo. Die Sixtinische Decke*, Berlin–New York 1975, s. 43.

Jonasza a dopełniającymi się dłońmi Chrystusa i św. Piotra na obrazie Caravaggia[91], po drugie między wskazującą dłonią Aswerusa a dłonią brodacza. Caravaggio znał z pewnością także inne dzieła, w których dłonie kluczowych dla przedstawienia postaci tworzą podobny związek (w tym także oparty na figurze trójkąta). Należy do nich *Grosz czynszowy* Masaccia, w którym gest św. Piotra stanowi przedłużenie wskazującej, prawej ręki Chrystusa. Układ oparty na trójkącie tworzą także dłonie postaci umieszczonych w centrum obrazu Girolama Muziano *Wskrzeszenia Łazarza* (il. 36). Chodzi o postać Chrystusa, który kieruje prawą rękę do wskrzeszonego Łazarza oraz dwie postaci po prawej stronie,

36. Girolamo Muziano, *Wskrzeszenie Łazarza*, 1555, Watykan, Pinakoteca

[91] Celowości nawiązania do dzieła Michała Anioła dowodzą rentgenologiczne badania obrazu. (Por. m.in. R. Julian, *Caravage*, Lyon–Paris 1961, planche XIII.) Ukazały one zmianę układu dłoni, która świadczy o dążeniu do modyfikacji stosunku między postaciami w kierunku dialogicznym. Potwierdza to także fakt domalowania postaci św. Piotra na postaci Chrystusa, przez co freski Michała Anioła ujawniają się także jako dobitne źródło dla struktury wiążącej ze sobą trzy kluczowe gesty w obrazie Caravaggia, wykonywane przez Chrystusa, apostoła i brodacza. Dane te jednak nie mają żadnego wpływu na możliwość rozpoznania związków z freskami sykstyńskimi.

których wyciągnięte, prawe dłonie, zbliżone do siebie, sytuują się już w obrębie sylwetki Zbawiciela. (Dzieło to ukazuje ponadto po prawej stronie, w głębi i powyżej tłumu postać, która znajduje się w analogicznym miejscu kompozycji, co Aswerus i wyciąga przed siebie rękę w sposób bardzo podobny do tego, w jaki czyni to król.) Dlaczego nie uznać zatem, że oparta na trójkącie relacja, jaką w *Powołaniu* Caravaggia tworzą dłonie Chrystusa, św. Piotra i brodacza należy do często wykorzystywanego repertuaru gestykulacji renesansowej? Dzieło Caravaggia odnosiłoby się do trzech wymienionych dzieł (Michała Anioła, Massaccia i Muziano) na równorzędnej zasadzie. Do tego, aby jednak przy lekturze *Ukrzyżowania Amana* pozostać skłania, po pierwsze podobieństwo postaci brodacza do Jonasza, po drugie, fakt, że Jonasz wskazuje nie tylko na postać Aswerusa, ale równocześnie na granicę tej sceny, co przywołuje dla oglądu także całość przedstawienia.

Gest króla Aswerusa jest całkowicie pozbawiony jakiegokolwiek wahania. Gest brodacza jest przez to konfrontowany z jednoznacznością wskazania „ten oto". Jednakże przez swą wizualną złożoność gest brodacza wymyka się podobnemu ujednoznacznieniu. Choć brak jest tym samym ścisłej odpowiedniości między gestem Aswerusa i brodacza, to jednocześnie trudne do odparcia jest skojarzenie, że wskazanie Aswerusa przypomina także gest Chrystusa z obrazu Caravaggia. Król wskazuje na postać, która przechodzi przez drzwi. Prowadzą one do przestrzeni, która surowością przypomina miejsce rozgrywania się *Powołania*. Jednocześnie drzwi oddzielają wnętrze (pałacu) od zewnętrza budynku – na to drugie wskazuje obecność drzewa. Przez to, że wskazana postać wkracza tam z prawej strony, jest ubrana w żółty strój, stawia stopę na stopniu schodów, jednocześnie „opierając" ją o granicę obrazu oraz rozmawia z postacią, która siedzi poniżej, może być uznana za odpowiednik podobnie pochylonej i oglądanej „od pleców" postaci św. Piotra na obrazie Caravaggia. We wzajemnej relacji króla i człowieka przechodzącego przez drzwi, podwójny gest Jonasza zostaje niejako wprowadzony w obręb lunety, a podobieństwo do *Powołania* przejęte przez kolejne postaci.

Lewa dłoń postaci przechodzącej przez drzwi wskazuje krawędź ściany – pion, który prowadzi spojrzenie widza ku górnej granicy lunety i tym samym ku przylegającym do niej dłoniom ukrzyżowanego Amana. Z kolei prawa dłoń Amana wskazuje na analogiczny pion, przeciwległy do tamtego. Z pionem tym zaś styka się od lewej strony dłoń postaci, siedzącej wraz z dwiema innymi przy stole w głębi (il. 37). Również ta postać przedstawia Amana, tyle że w poprzedzającej ukrzyżowanie scenie uczty w pałacu, podczas której królowa Estera w obecności króla Aswerusa demaskuje wroga narodu izraelskiego. Siedzący przy stole Aman odwraca się od Estery i Aswerusa, unosząc obie dłonie w stronę siebie

samego „już" ukrzyżowanego. W relacji płaszczyznowej rozwiera swe dłonie ku dłoniom rozpiętym na krzyżu. Widz, który identyfikuje grupę siedzącą przy stole jako biesiadników, konstatuje jednocześnie płynne przejście dziedzińca na powrót we wnętrze (pałacu) – scena uczty nie może wszak odbywać się na dziedzińcu pałacu. Jednak miejsce uczty,

37. Michał Anioł, *Ukrzyżowanie Amana*, 1510, Watykan, Kaplica Sykstyńska (fragment)

które jest izolowane od drzewa uskokiem ściany, ale pozostaje na wspólnym gruncie, jest właściwie oglądowo jednym i drugim – wnętrzem i zewnętrzem. Komplikację stosunków przestrzennych pogłębia odniesienie do tekstu, zgodnie z którym szubienica została ustawiona w domu Amana[92]. Sale pałacowe na fresku Michała Anioła (po prawej i lewej stronie) sąsiadowałyby i przenikałyby się zatem z całkiem innym budynkiem (dziedziniec w środku).

Aman został przez Michała Anioła ukazany w scenie lunety najprawdopodobniej aż trzykrotnie. Zrazu postać przechodząca przez drzwi może uchodzić za jednego z dwóch rzezańców królewskich (drugi siedziałby poniżej), którym król Aswerus wydał polecenie wykonania egzekucji na Amanie. Scena po prawej stronie ukazuje jednak dokładnie chwilę, w której to król Aswerus, pod wpływem czytanej mu w bezsenną noc „kroniki przeszłych czasów", postanowił wywyższyć „siedzącego przed drzwiami pałacu" Mardocheusza, krewnego królowej Estery (za zasługi dla państwa, m.in. wykrycie spisku przeciw Aswerusowi) i polecił uczynić to właśnie Amanowi. Żółtawy strój postaci przechodzącej przez drzwi, taki jak noszony przez Amana siedzącego przy stole oraz identyczne z obliczem tamtej postaci rysy twarzy nie pozostawiają w tej kwestii wątpliwości. Ukrzyżowana postać, przedstawiona ekspresyjnie w środku całej sceny, kierując ręce na lewo, a głowę na prawo, „zwraca się" zatem ku „samej sobie" po obu stronach. Uwyraźnienie tej relacji i ustanowienie złożonej struktury chronologicznej, w której moment najpóźniejszy znajduje się między dwoma wcześniejszymi, pociąga za sobą, z jednej strony, zakłócenie relacji między wnętrzem a zewnętrzem, a z drugiej zbudowanie spójności oglądowej sceny, opartej na grze gestów, wyraźnie odnoszącej się do relacji płaszczyznowych. W związku z powyższym można mówić o przynajmniej dwóch zbieżnościach między dziełami Michała Anioła i Caravaggia: po pierwsze, o analogicznej przestrzennej komplikacji miejsca, w którym dzieje się scena, po drugie, o dobitym odniesieniu zachowania postaci i całego przedstawienia do płaszczyzny i jej granicy.

Siedzący przy stole Aman kieruje dłonie na prawo i jednocześnie patrzy na współbiesiadników. Naprzeciw Amana, po drugiej stronie stołu, siedzi królowa Estera. Ukazana z boku, zamyka kompozycję całej sceny od lewej strony – podobnie jak młodzieniec pochylony nad stołem w *Powołaniu* Caravaggia. Barwne dominanty stroju tegoż młodzieńca znajdują wyraźną analogię w czerwono-zielonym stroju Estery. Królowa dotyka demaskowanego przez siebie Amana lewą dłonią, natomiast prawą „podtrzymuje" w relacji płaszczyznowej i w ten sposób eksponuje gest

[92] Est 7,9.

brodatej postaci króla, siedzącej pośrodku, na wprost widza. Król pochyla się w stronę królowej – podobnie jak brodacz pochyla się w stronę młodzieńca na obrazie Caravaggia. Z kolei gest, który wykonuje, jawi się jako lustrzane odbicie gestu brodacza.

38. *Ukrzyżowanie Amana* Michała Anioła – stan po odwróceniu komputerowym grupy siedzącej przy stole

Lustrzane odbicie dłoni brodacza w stosunku do dłoni króla pozwala spojrzeć na dzieło Michała Anioła ze względu na skutek, jaki odwrócenie to przyniosłoby jemu samemu. W wyniku takiego odwrócenia powstaje mianowicie sytuacja, którą przynajmniej w dwóch aspektach można porównywać z konstrukcją *Powołania* (il. 38). Gdyby grupę siedzącą przy stole ujrzeć w lustrzanym odbiciu, wówczas – po pierwsze – gest króla stanowiłby podjęcie kierunku wskazania rąk Jonasza. Wzajemna relacja dłoni Chrystusa, św. Piotra i brodacza mogłaby być uznana za zredukowany co do liczby postaci wariant kompozycji Michała Anioła. Z kompozycji tej zostałby podjęty problem zdwojonego gestu (wykonywany przez Jonasza oraz przez Aswerusa leżącego na łożu i postać przechodzącą przez drzwi) oraz odwrócony gest Aswerusa siedzącego przy stole. Po drugie, kompozycję fresku zamykałaby wówczas od lewej strony – tak jak pochylony młodzieniec w obrazie Caravaggia – postać prezentująca się wyraźnie jako ta, która broni się przed wskazaniem, odwraca się, odmawia poddania mu się. W jej fizjonomii można też poza tym zasadnie upatrywać wzoru dla rysów młodzieńca w *Powołaniu*.

39. Nicolas Tournier, *Zaparcie się Piotra*, Madryt, Museo del Prado

Nie sposób rozstrzygnąć, czy podobny namysł nad kompozycją Michała Anioła towarzyszył postępowaniu Caravaggia. Można jednak wskazać na dzieła, które wykazując, być może pośrednią, zależność od *Powołania* Caravaggia, są także podobne do dzieła Michała Anioła. Z rozwiązania Caravaggia wywodzi się, choć nie musi wynikać z bezpośredniej inspiracji, a jedynie stanowić przykład konwencji, dwudzielna kompozycja obrazu *Zaparcie się Piotra* Nicolasa Turniera (il. 39). Inna wykonana przez Turniera wersja tego tematu jest lustrzanym odbiciem poprzedniej (il. 40). Jednak zmianie ulega sposób przedstawienia postaci stojących, dzięki czemu przypominają one grupę siedzących przy stole na fresku Michała Anioła. Dzieło Tourniera jest z kolei podobne pod względem kompozycji i układu postaci do obrazu anonimowego caravaggionisty o tym samym tytule (il. 41). Jednocześnie ten ostatni różni się od dzieła Tourniera w taki sposób, że wykazuje jeszcze większy związek z pracą Michała Anioła. Podobieństwo obrazu anonimowego caravaggionisty do *Powołania* Caravaggia jest oczywiste. Z kolei o jego zależności od dzieła Michała Anioła przekonuje odpowiedniość: drugiej postaci od prawej strony – do Jonasza, dwóch kolejnych – do Aswerusa w łożu i Amana przechodzącego przez drzwi, kobiety pośrodku kompozycja – do Aswerusa siedzącego przy stole oraz św. Piotra – do siedzącego przy stole Amana.

40. Nicolas Tournier, *Zaparcie się Piotra*, Monachium, With Silvano Lodi

41. Caravaggionista „J", *Zaparcie się Piotra*, Wiedeń. Kunsthistorisches Museum

Grupa z postacią św. Piotra jawi się jako lustrzane odbicie grupy siedzących przy stole, ukazanej przez Michała Anioła. Obrazem, który wykazuje podobieństwo do *Powołania* Caravaggia i zarazem do dzieła Michała Anioła jest także *Józef interpretujący sny* caravaggionisty Claude'a Mellana (il. 42) Wskazująca postać po prawej stronie przypomina Chrystusa z obrazu Caravaggia, a postać siedząca w środku zdradza w układzie nóg pokrewieństwo z brodaczem. Jednocześnie – ze względu na układ prawej

42. Claude Mellan, *Józef interpretujący sny*, Rzym, Galleria Borghese

dłoni postaci stojącej oraz niemalże nagość postaci, do której adresowane jest wskazanie, obraz Mellana odnosi do *Stworzenia Adama* Michała Anioła. Jednocześnie jednak całość układu postaci przypomina (w lustrzanym odbiciu) grupę siedzących z *Ukrzyżowania Amana*. Sądzimy, jeśli nie bezpośrednio, to pośrednio, do rozwiązania Michała Anioła odsyłają takie obrazy z nurtu caravaggionizmu, jak *Zaparcie się Piotra* Vallentina (Muzeum Puszkina, Moskwa), *Zaparcie się św. Piotra* Gerrita van Honhorst (Glenstall Abbey, Murroe) i *Zaparcie się Piotra* naśladowcy Bartolomea Manfriediego (il. 43).

43. Naśladowca Bartolomea Manfrediego, *Zaparcie się Piotra*, Neapol, Pio Monte della Misericordia

Wracając do relacji między *Ukrzyżowaniem Amana* a *Powołaniem* Caravaggia, przypomnijmy, że spojrzenie widza oglądającego freski sykstyńskie wiedzione jest tym samym od Jonasza ku królowi siedzącemu przy stole i jego wskazującej dłoni. O ile jednak Jonasz wskazuje na scenę w lunecie, to jaki znak daje król Aswerus? Przy określeniu znaczenia wskazującego gestu króla Aswerusa trzeba zachować szczególną ostrożność. Z jednej strony bowiem, w przeciwieństwie do gestu brodacza, układ dłoni króla nie pozostawia wątpliwości, że król wskazuje na siebie – zakrzywiony palec wskazujący styka się z własnym cieniem na klatce piersiowej. (Być może gest ten odnosi się do czterokrotnie wyrażanej w tekście gotowości spełnienia przez króla każdej prośby królowej Estery – także bezpośrednio przed momentem zdemaskowania Amana[93].) Jednocześnie jednak dłoń króla nie wskazuje na środek klatki piersiowej. (Nie czyni tego również brodacz. O ile jednak fakt ów traktowany jest jako argument za tym, że brodacz wskazuje w bok, zestawienie z gestem Aswerusa pozwala ów argument oddalić). Ten rys dłoni króla wraz z przechyleniem jego sylwetki (przeciwstawnym do skierowania dłoni)

[93] Est 5, 3; 5,6; 7,2; 9,12.

44. Giuseppe Cesari, *Św. Jan i Matka Boska ukazują się św. Grzegorzowi*, 1612, Rzym, Santa Maria Maggiore, Kaplica Paolińska

oraz odległość, z jakiej widz ogląda scenę, budują ambiwalencję ukierunkowania gestu. Może on być w konsekwencji odbierany trojako – albo jako wskazanie przez króla na siebie, albo jako wskazanie przez króla na siebie, lecz także – dyskretnie – na Amana, albo – zwłaszcza przy oglądaniu z dużej odległości – jako wskazanie wyłącznie na Amana. Być może jednak żadne z tych rozwiązań widzowi oglądającemu przedstawienie nie wydawało się oczywiste. Przykładowo, w stosunku do fresku Giuseppe Cesariego *Św. Jan i Matka Boska ukazują się św. Grzegorzowi* (il. 44), który stanowi dosyć dokładne naśladownictwo *Ukrzyżowania Amana* (zarówno pod względem pionowego podziału, jak układu figur siedzących przy stole), trudno rozstrzygnąć, czy artysta zinterpretował gest króla jako wskazujący na Amana, czy też skorygował go w tym kierunku, aby nie pozostawiał wątpliwości.

Nie sposób przesądzić, które z odczytań *Ukrzyżowania Amana* jest zgodne z intencją Michała Anioła, ani jak odczytał tę scenę Caravaggio. Można jednak stwierdzić, że po pierwsze, „rozczłonkowana" w odniesie-

niu do płaszczyzny obrazu, postać brodacza, zyskuje dla oglądu spójność jako odniesienie do wzoru obrazowego – postaci Jonasza. „Rozczłonkowanie" prowadzi do oglądowego wyodrębnienie lewej dłoni, której znaczenie – w świetle dialogu obrazowego – nie daje się przez ten wzór wyjaśnić. Odesłanie to ma charakter analogiczny do tego, jakie wywołuje wskazująca dłoń Chrystusa. W tym wypadku obraz Caravaggia jawi się jako odebranie jednoznaczności dłoni Boga w scenie *Stworzenia Adama*. Dłoń Boga Ojca wskazuje bowiem wyraźnie na Adama. Z kolei niezależnie od sposobu odczytania gestu postaci Aswerusa, brodacz wskazuje inaczej niż ona. Konkludując: *Powołanie* wymaga uznania znaczenia elementów inicjujących związek międzyobrazowy za niesprowadzalne do znaczenia wzoru. Oglądowe wyodrębnienie dłoni brodacza przynależy do sposobu ujawniania się płaszczyzny. Odpowiedź na pytanie „Na kogo wskazuje brodacz?" może być tedy wyłoniona w medialnym wymiarze obrazu, czyli jako tożsama z uzewnętrznianiem się płaszczyzny obrazu przez elementy świata przedstawionego[94]. Uzewnętrznianie to prezentuje się jako przyczynowo-logicznie ustrukturyzowany proces oglądowy[95]. Postacią, na którą wskazuje brodacz – jednak nie w relacji przestrzennej, bo w takiej nie wskazuje on na nikogo konkretnego – jest postać, która ze względu na sposób odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny jawi się jako szczególnie wyróżniona: pochylony nad stołem młodzieniec. (Kształtowane światłem oraz odniesieniem do płaszczyzny relacje między elementami przedstawienia w żadnym razie nie są dla widza stojącego przed obrazami niewidoczne, mimo ówczesnego ograniczonego oświetlenia kaplicy.) Łatwo więc zauważyć, że poczyniona tutaj analiza porównawcza z dziełem Michała Anioła nie jest koniecznie potrzeba dla zinterpretowania wskazującej dłoni brodacza. Może być jednak przydatna do tego, aby przynależność jej znaczenia do medialnego wymiaru utworu uzmysłowić.

ZAKOŃCZENIE

W *Powołaniu św. Mateusza* Caravaggia relacja postaci stojących do siedzących jest wyraźnie zapośredniczona przez dochodzenie do głosu za pośrednictwem elementów świata przedstawionego płaszczyzny obrazu (ukierunkowanie przez pióro na berecie młodzieńca, „wyodrębnienie" le-

[94] Na temat takiego rozumienia medialnego charakteru dzieła sztuki obrazowej por. mój artykuł: *Pisarstwo Michaela Brötje na przejściu od hermeneutyki do dekonstrukcji*, (w:) *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki, Rogalin, kwiecień 2004*, Poznań 2006.

[95] M. Bryl, *Płaszczyzna*, op.cit., s. 72.

wej dłoni brodacza, powtórzenie kształtu szpady). Odpowiedzią na gesty Chrystusa i św. Piotra jest takie naznaczenie jednej z postaci – pochylonego nad stołem młodzieńca – przez światło, że zostaje ona przez nie wydobyta „na płaszczyznę". Lektura dzieła pozwala tegoż młodzieńca określić jako wydobywanego przez Chrystusa z ciemności ku światłu – w procesie odsłaniania się obrazu jako obrazu, w odniesieniu do jego granic, do instancji jawiącej się widzowi jako nieprzekraczalna dla wszystkiego, co ukazane, a zatem absolutna; młodzieniec jest powoływany w horyzoncie tego, co absolutne, bądź – używając określenia Karla Jaspera – w horyzoncie „wszechogarniającego" (*Das Umgreifende*)[96].

Złożoność zależności między *Ukrzyżowaniem Amana* a *Powołaniem* Caravaggia daje podstawę do tego, by dialog międzyobrazowy odczytać jako porównanie losów Amana i Mateusza. Zarówno Aman, jak i celnik Lewi byli grzesznikami znienawidzonymi przez Naród Wybrany. Na obydwu malowidłach przeznaczeniem tych postaci jest krzyż. Z porównania dzieła Michała Anioła i obrazu Caravaggia wypływa wskazanie na odmienność stosunku do grzeszników w Starym i Nowym Testamencie. Po egzekucji Amana królowa Estera zwróciła się do małżonka z kolejną prośbą. Gdy król zaproponował: „Czegoż więcej prosisz, a co chcesz, abych kazał uczynić?", Estera odpowiedziała: „Jeślić się królowi podoba, niechby dano moc Żydom, (...) dziesięć synów Amanowych, aby na szubienicach zawieszono. I rozkazał król, aby się tak zstało"[97]. Z kolei sens powołania Lewiego jest ujawniany przez odpowiedź Jezusa na pytanie o przyczynę kontaktowania się z „celnikami i grzesznikami": „Nie trzeba zdrowym lekarza, ale źle się mającym. A szedszy, nauczcie się co jest: Miłosierdzia chcę, a nie ofiary [Oz 6,6]. Bom nie zdrowych przyszedł wzywać, ale grzesznych."[98]. Z kolei mówiąc o konieczności naśladowania przez krzyż, Jezus kontynuował tę myśl słowami: „Albowiem przyjdzie Syn Człowieczy w chwale Ojca swego i Anioły swoimi, a tedy odda każdemu według uczynków jego."[99]. W ten sposób obraz Caravaggia dopełnia swoim przesłaniem sens, jaki tworzy relacja między *Ukrzyżowaniem Amana*, figurą proroka Jonasza i *Sądem Ostatecznym* w dziele Michała Anioła: sens dotyczący stosunku do grzeszników w perspektywie ostatecznego osądzenia win przez Boga.

---

[96] Na pożytki płynące z Karla Jaspersa teorii dzieła sztuki dla rozważań historyka sztuki próbuję wskazać w tekście *Granica dzieła i granica języka. Przyczynek do związków historii sztuki i filozofii egzystencjalnej*, (w:) *Brak słów. Topos niewypowiedzenia w nauce i literaturze o sztuce*. Materiały z konferencji metodologicznej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 26–28 października 2006 (w przygotowaniu).

[97] Est 9,12-14.

[98] Mt 9,12-13; Mk 2,17.

[99] Mt 16,27.

Do przesłania *Powołania św. Mateusza* należy zatem wskazanie na tradycję sztuki, w której horyzoncie się ono kształtuje. *Powołanie* uzmysławia, że obrazy zawsze już istnieją wobec innych obrazów i – jak dłonie postaci na komentowanych dziełach – wskazują i odsyłają jedne do drugich. Oczywistość odniesienia do fresków Michała Anioła, przejawiająca się we wzajemnej grze gestów postaci na obu przedstawieniach, konstrukcji scen i wspólnocie przesłania, pozwala przy tym oddalić konieczność poszukiwania zgodności *Powołania* z jakąś tendencją malarstwa barokowego.

Jednocześnie możliwość określenia kluczowych dla obrazu Caravaggia gestów – brodacza i Chrystusa – jako niesprowadzalnych do znaczeń ich odpowiedników w dziele Michała Anioła daje powód do namysłu nad tezą, że dzieło odrywa się od swej genezy (zarówno od *Męczeństwa* – dematerializacja narzędzia zbrodni – jak fresków Michała Anioła) i dopiero wówczas zaczyna znaczyć. Wyobraźmy sobie bowiem sytuację, w której tylko dłonie Chrystusa i brodacza oraz dłonie Boga Ojca i Aswerusa są przedmiotem analizy porównawczej. Jeśli w pierwszym przypadku wniosek może mieć charakter ikonologiczny (Chrystus jako nowy Adam – por. przyp. 59), to jaki miałby mieć w drugim? Do czego miałoby prowadzić zestawienie brodacza (obojętnie czy traktowanego jako Mateusz, czy jako płacący podatki) z Aswerusem? Dopiero określenie wizualnych cech brodacza, czyli sposobu jego odnoszenia się do płaszczyzny może określić znaczenie wskazywania przez tę postać dla samego obrazu. Takie mianowicie, że niemożności wyjaśnienia znaczenia wskazującej dłoni przez odniesienie do wzoru nie da się przezwyciężyć ani przez analizę zachowania się postaci brodacza (jego sens jest bowiem nierozstrzygalny – nie wiadomo, na kogo on wskazuje), ani przez porównanie z tradycją obrazową, lecz ze względu na obraz jako obraz. Oglądowemu „rozczłonkowaniu" brodacza odpowiada bowiem zespolenie i unieruchomienie w płaszczyźnie postaci młodzieńca.

Znaczenie dzieła sztuki konstytuuje jego formalno-treściowa tożsamość. Tożsamość *Powołania* ujawnia powołanie młodzieńca. Przesłanie to uwidacznia się we właściwym dziełu sztuki logicznym dla oczu uzewnętrznianiu się płaszczyzny obrazu przez świat przedstawiony. Dzięki temu dzieło, będące dziełem sztuki, istniejąc – dziejąc się w tradycji, pozostaje do niesionych przez nią znaczeń niesprowadzalne. Oczywiście, także zmiana ikonografii – na przykład ukazanie Mateusza jako młodzieńca – może sprawić, że wobec tradycji dane przedstawienie jest pod pewnym względem czymś nowym. Nie będą jednak mogły być tak traktowane kolejne dzieła, przedstawiające Mateusza jako młodzieńca. Dzieło pozostaje niesprowadzalne do tradycji, jeśli ujawnia się jako źródłowe. Źródłowość dzieła rozumiemy w ten sposób, że w dziele ujawnia

się prawda na sposób tylko temu dziełu właściwy. Dzieło odsłania swą prawdę dzięki swemu medialnemu wymiarowi. Tylko w danym dziele bowiem zachodzi taki, a nie inny związek przedstawienia z płaszczyzną. Nie chodzi o zależność odbieraną wyłącznie zmysłowo. Prawda dzieła jest bowiem czymś do zrozumienia[100]. Dzieło jest czymś do zrozumienia, a nie tylko estetycznego przeżywania, gdy ujawnia się jako sensowny, w jego oglądzie przez widza realizujący się proces. To dzięki temu, że w samym dziele jest coś do zrozumienia, jest ono w stosunku do tradycji czymś nowym. Nowym nie tylko – jak w przypadku ikonografii – wobec wcześniejszych dzieł. „Osadzanie się prawdy w dziele jest przywoływaniem takiego bytu, jakiego przedtem nie było i jaki później nigdy więcej się nie stanie"[101].

Źródła ilustracji:

Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, Umberto Allemandi & C.
http://www.wga.hu
http://pintura.aut.org

THE CALLING OF SAINT MATTHEW BY CARAVAGGIO.
HERMENEUTICS OF THE PAINTING AND THE QUESTION OF INTERPICTORIAL RELATIONSHIP

Summary

A growing number of interpretations prove that *The Calling of Saint Matthew* has quickly achieved an exceptional status in art history due to the problems with identifying the figure of the Apostle. The aim of the present text is to join the debate on the iconography of Caravaggio's painting by recognizing its formal and identity and content. To me, this means that by "persistent description" one should let the work be what it is – such is the primary objective of the hermeneutically oriented art history. The painting is what it is because of the relation of representation to its surface in the process of reception by the spectator. One may discuss the represented world in many different ways, but only its reference to the surface in the act of vision constitutes the painting as such, and not as a vehicle of some external ideas.

All the interpretations of Caravaggio's painting that I have managed to consult refer at some point to the gestures of a bearded man sitting at the table, usually identified as Saint Matthew. They either make those gestures a starting point or get

[100] H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op.cit., s. 33 nn.

[101] M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i filozofia", t. 5, 1992, s. 46.

to the point in the course of analysis, but the gestures are always a key question essential for the identification of the Apostle.

Having analyzed in the first part of the text some examples of painting from Italy and the Netherlands, I have drawn a conclusion that the gesture made by the bearded man with his right hand may occur in different contexts and evoke different meanings. Likewise, the analysis of works by the artists who were directly or indirectly inspired by Caravaggio's painting does not allow one to interpret the meaning of the man's gestures in an unambiguous way.

Also the way the man's left hand appears makes it difficult to classify the gesture as pointing at him. It may as well direct the spectator's eye to the left, thus suggesting not only the man's question, "Who? Me?", but perhaps also "Who? Him?" or even "Isn't it rather him?" The right hand is visually as complex as the right one. The coin it is holding is in fact almost invisible. The figure seems to only to "touch" with his palm the coin on the table. All the paintings inspired by Caravaggio's *Calling* which show figures counting money in a manner imitating the bearded man's gesture show the hand with the coin quite distinctly. In comparison to its imitations, the bearded man's hand appears somehow incomplete as a hand that counts. Thus, it is impossible to decide whether the man actually collects the money or pays his tax. The strangeness of Caravaggio's painting connected with the gestures of the bearded man can be explained only through their analysis as parts of the visual form of the painting, which belong its being as such. An answer to the question, "To whom is the bearded man pointing?" and, by the same token, "Where is Matthew?", should stem from the description of the bearded man's gesture in connection with the painting's visual structure.

Describing Caravaggio's work, I realize that the spectator's eye tends to "separate" the man's left hand. I connect this to an interpictorial relation of the painting to Michelangelo's frescoes from the Sistine Chapel, identified through an analysis of the man's way of sitting. Instead, however, of concentrating on the scene of the *Creation of Adam*, most often mentioned in literature, I choose the figure of Jonah to whom, in my opinion, the man is visually similar. As it has been often claimed, Christ's right hand is a mirror reflection of the hand of Adam from the Sistine fresco. Realizing this, as well as the inertness of the gesture of Christ in Caravaggio's painting, Howard Hibbard explained by the reference to the fact that the whole earthly mission of Christ – the New Adam was directed by "God's finger" ("For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive," *Cor I* 15, 22). Thus, the hand of Christ includes that of God-the Father from the Sistine Chapel. The figure of Jonah draws my attention to a fragment of the scene of "Haman's Crucifixion," showed on the Chapel's lunette, and specifically the representation of the feast in the palace of King Ahasuerus in which Haman and Esther also take part. I believe that the origin of the bearded man from Caravaggio's painting are the figures of Jonah and Ahasuerus.

Above all, however, I distinguish two sequences of forms which take for the spectator a logical order, stressing a significant role played in the painting's structure by the youth who is sitting at the table on the left. One sequence of forms goes to this youth from the figure of Christ, the other from that of Saint Peter. The role of

the youth I analyze with reference to almost all the elements of the painting: the figures, the stream of light, and the objects, such as the window in the middle, the table's edge, or the edge of the wall in the background. As regards the window, I stress the dark outline of the cross which can be seen in the light coming in through it. On the painting's surface, the pointing hand of Christ both "carries" and upholds this "cross". This relation becomes a visual synonym of the fate of those who have been called. ("Then said Jesus unto his disciples, If any *man* will come after me, let him deny himself, and take up his cross, and follow me. ... And he that taketh not his cross and followeth after me, is not worthy of me." *Mt* 16, 24; 18, 38) In the context of the relationship of Caravaggio's painting and the *Crucifixion of Haman*, I compare the figure of the youth to that of Haman.

The complexity of the relationship between the *Crucifixion of Haman* and *The Calling of Saint Matthew* enables one to read the interpictorial dialog as a comparison of the fate of Haman and Matthew. Both Haman and Levi were sinners detested by the Chosen People. In both paintings, their common fate is the cross. The comparison of the works of Michelangelo and Caravaggio demonstrates a difference in the attitude toward sinners in the Old and New Testament. After Haman had been executed, Queen Esther turned to her husband with another request. When the King said, "Now what is thy petition?", Esther responded, "If it please the king, let it be granted to the Jews to do to morrow unto the day's decree, and let Haman's ten sons be hanged upon the gallows." (*Est* 9, 12-14). Then the sense of the calling of Levi is conveyed by the answer of Jesus to the question why he communicated with "publicans and sinners": "They that be whole need not a physician, but they that are sick... I will have mercy and not sacrifice: for I am not come to call the righteous, but sinners to repentance." (*Mt* 9, 12-12; *Mk* 2, 17) Speaking about the necessity of following by the cross, Jesus continued as follows, "For the Son of Man will come in his Father's Glory and his Angels, and return unto each according to his works." Thus, Caravaggio's painting completes with its message the meaning implied by the relationship among the *Crucifixion of Haman*, the figure of Jonah, and the *Final Judgment* in the painting by Michelangelo: how the attitude toward sinners changes in the perspective of the final judgment by God.

Consequently, the message of *The Calling of Saint Matthew* points to the tradition of art which constitutes its context. Caravaggio's work makes it clear that paintings always exist because of other paintings and refer to one another. At the same time, the possibility to interpret the key gestures of Christ and the bearded man as irreducible to the meanings of their counterparts in the work of Michelangelo (no matter which analytical option one takes, the hand of the bearded man makes a different gesture than that of Ahasuerus) makes one take into consideration a claim that the work always denies its origin and acquires its own meaning. The answer to the question, "Whom is the bearded man pointing at," may be found as identical with the externalization of the painting's surface by the elements of the represented world. This externalization is a causally structured process of vision. The figure that by the reference between representation and surface seems particularly prominent is the youth bending over the table.

Thanks to such a medial constitution of the work's meaning, existing within a tradition, it cannot be reduced to the meanings carried by that tradition. Of course, also a change in iconography – for instance, showing Matthew not as a bearded man, but as a youth – can make a given painting innovative with respect to its tradition. This, however, is not the case of all the ensuing works showing Matthew as a youth. The work remains irreducible to its tradition if it shows itself as an origin. The original character of the work consists in its revealing the truth in a way which is unique. The work reveals its truth thanks to its medial aspect. Only in one work is the relationship between representation and surface such as it is, and not different. This relationship does not pertain only to sensory perception, since the truth of the work must be understood. The work is to be understood, and not just aesthetically experienced, when it reveals itself as a meaningful process going on in the spectator's perception. It is thanks to the work's own meaning that it brings something new to its tradition.