

## *Imitar bene le cose naturali* według Caravaggia i caravaggionistów

Caravaggia i jego rozsianych po całej Europie naśladowców od XVII wieku określa się mianem realistów<sup>1</sup>. Co jednak kryje się za tym pojemnym i niejednoznacznym stwierdzeniem? Jakie techniki i praktyki warsztatowe? Siedemnastowieczni biografowie artyści, zwłaszcza ci nieprzychylni jego manierze malarskiej i wierni regułom klasycznej teorii sztuki, np. Gian Pietro Bellori, podkreślali, że Caravaggio maluje wyłącznie z natury: „si proposse la sola natura per oggetto del suo penello”<sup>2</sup>.

Przekonanie o skrajnym realizmie Caravaggia opiera się na opiniach kilku dawnych biografów, zwolenników i twórców klasycznej teorii sztuki lub wręcz rywali malarza. W wypowiedziach wielbicieli i kolekcjonerów obrazów mistrza, a także w jego własnej opinii, zawartej w dokumentacji procesu o zniesławienie, jaki w sierpniu 1603 roku malarzowi wytoczył Giovanni Baglione, nie znajdujemy jednak potwierdzenia zacytowanej tezy Belloriego. Również wielu współczesnych badaczy ma krytyczny stosunek do wzmianek o naśladowczym podejściu Caravaggia do natury<sup>3</sup>, aczkolwiek nie brakuje tych, którzy wciąż poszukują argumentów przemawiających za naturalizmem artysty<sup>4</sup>.

Pochodzące z XVII wieku wzmianki o metodach pracy Caravaggia zdają się całkowicie już wyczerpanym źródłem wiedzy o jego twórczości. Te same cytaty zaczerpnięte z dzieł zaledwie kilku pisarzy służą jako argument obu stronom. Wydaje się, że współczesna analiza obrazów pozwoli skończyć ten jałowy teoretyczny spór<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> O realizmie Caravaggia i jego metodach pracy – zob. Grażyna Bastek, *Caravaggio i iluzja realizmu* [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane prof. Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. Piotr Borusowski et al., Warszawa 2020, s. 181–188.

<sup>2</sup> „Wybrał wyłącznie naturę jako przedmiot swego malarstwa” [przeł. Grażyna Bastek]. Zob. też: Gian Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976, s. 214.

<sup>3</sup> Zob. np. Keith Christiansen, *Caravaggio e la pittura “dal naturale”* [w:] *Dentro Caravaggio*, a cura di Rossella Vodret, kat. wyst., Palazzo Reale, Mediolan, 2018, Milano 2018, s. 237–248; Pietro Roccasacca, *Light, Drawing and Composition in the Painting of Caravaggio* [w:] *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile. Saggi / Works in Rome. Technique and Style. Essays*, a cura di Rossella Vodret et al., Milano 2016, s. 133–155; John Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, Pennsylvania 2006.

<sup>4</sup> Zob. np. David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001; wyd. pol.: *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów*, przeł. Joanna Holzman, Kraków 2006; Roberta Lapucci, *Caravaggio e l'ottica. Perché bisogna saper vedere e osservare*, Firenze 2005.

<sup>5</sup> Ciekawe obserwacje daje porównanie detali dzieł Caravaggia z fotografiami ich rzeczywistych odpowiedników – zob. np. Marcin Fabiański, *Rifrazioni nella pittura al tempo di Caravaggio*, „Artibus et Historiae” 2007,

Dopiero w ostatnich dekadach dzieła Caravaggia i caravaggionistów zostały poddane badaniom technologicznym, które przyniosły nowe ustalenia dotyczące materiałów i technik stosowanych przez artystę<sup>6</sup>. Porównanie wyników współczesnych analiz fizykochemicznych z dawnym piśmiennictwem o sztuce pozwala zrewidować szereg poglądów na temat warsztatu malarza i jego naśladowców, powtarzanych bezkrytycznie od XVII wieku. Metody te oraz dogłębna analiza optycznych i przestrzennych cech obrazów uzupełniły wiedzę o procesie malarskim caravaggionistów i kreowaniu przez nich iluzji rzeczywistości.

Wnikliwie przebadano sposób gruntowania płócien przez Caravaggia, co pokazało znaczną elastyczność artysty w dopasowywaniu koloru podkładu do planowanego efektu tonalnego kompozycji. Dzięki unowocześnieniu badań w podczerwieni po raz pierwszy ujawniły się podrysowania, nanoszone przez malarza ciemną farbą na barwionych gruntach<sup>7</sup>, uzupełniające widoczne gołym okiem zarysy kompozycji, wyłobione w podkładzie ostrym narzędziem (*incisioni*)<sup>8</sup>. Caravaggio nie zawsze doprowadzał tła do krawędzi postaci i innych elementów obrazu, stosując metodę *a risparmio*, w której grunt i jego kolor wykorzystywany był niekiedy do wyznaczania zarysu brył i odróżniania poszczególnych części ciała, np. palców dłoni.

Badania przeprowadzone z zastosowaniem szerokiego spektrum nieinwazyjnych i inwazyjnych metod badawczych dostarczyły nowych informacji na temat materiałów używanych przez Caravaggia i jego naśladowców<sup>9</sup>. Przekroje poprzeczne ukazują, że artyści posługiwali się zazwyczaj dwiema lub trzema warstwami malarskimi i znacznie upraszczali modelunek światłocieniowy. Był on wykonywany podczas jednej sesji z modelem (podmalowanie czarnymi liniami na ciemnym gruncie i opracowanie światła w formie *abozzo*). W procesie twórczym Caravaggia i jego naśladowców do najważniejszych należał etap, w którym malarze wyznaczali partie najsilniej oświetlone (dotyczy to dzieł o silnych kontrastach światłocieniowych). Lase-runki ograniczali do minimum (najczęściej do pogłębienia cieni lub półtonów). Ostateczny efekt był więc widoczny niemal od razu, a poprawki kompozycyjne oraz dopracowanie modelunku światłocieniowego następowało już bez udziału modeli. Artyści wykorzystywali obecność modeli do uważnej obserwacji i opracowania karnacji, następnie wykonywali inne szczegóły obrazów, np. draperie, a na końcu tło. Malowali najczęściej postać po postaci, współpracując z jednym modelem, upozowanym na potrzeby sceny.

R. 28, no. 56, s. 207–223. W artykule autor analizuje zjawisko załamań światła w wodzie. Na obrazach Caravaggia nie są oddane zniekształcenia optyczne, jakim powinny ulec łodygi roślin zanurzone w wodzie i widoczne poprzez sferyczne szkło wazonów.

<sup>6</sup> Zob. np. Mina Gregori, *Come dipingevo Caravaggio* [w:] *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di Mina Gregori, kat. wyst., Palazzo Pitti, Florencja; Palazzo Ruspoli, Rzym, 1991–1992, Milano 1991; Larry Keith, *Three Paintings by Caravaggio*, „National Gallery Technical Bulletin” 1998, vol. 19, s. 37–50; *Caravaggio's Painting Technique. Proceedings of the CHARISMA Workshop*, ed. by Marco Ciatti, Brunetto Giovanni Brunetti, [s.l.] 2012; *Caravaggio. Opere a Roma...*, op. cit.; *Dentro Caravaggio*, a cura di Rossella Vodret, kat. wyst., Palazzo Reale, Mediolan, 2018, Milano 2018.

<sup>7</sup> Rafaella Fontana et al., *Optical Diagnostics on Caravaggio's Paintings with New IR Multispectral Scanner for Reflectography* [w:] *Caravaggio's Painting Technique...*, op. cit., s. 41–49.

<sup>8</sup> Włoskie słowo *incisione* (l.mn. *incisioni*) w odniesieniu do obrazów Caravaggia oznacza linie wyryte ostrym narzędziem w niewyschniętym jeszcze gruncie malarskim, niekiedy powtarzane lub od nowa wyznaczane w kolejnych warstwach malarskich.

<sup>9</sup> Np. łączenie bieli ołowiowej z dużą ilością węgla wapnia w najjaśniejszych partiach obrazu, który to zabieg zagęszczał farbę i pozwalał na nanoszenie większych i gęstszych impastów i pozostawianie wyraźnych śladów pędzla; stosowanie odmiennych gatunków olejów w jednym obrazie, orzechowego w jasnych partiach i lnianego w ciemnych – zob. Mateusz Jasiński, „Technika i technologia obrazów caravaggionistów w oparciu o polskie zbiory muzealne” [nieopublikowana praca doktorska], Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2018.

Dużą pomoc w zrozumieniu metod tworzenia kompozycji przez Caravaggia stanowią obecnie różnego typu cyfrowe modele malowideł, dzięki którym można prześledzić relacje przestrzenne i światłocieniowe w badanych obrazach. Wizualizacje cyfrowe wykonane w technice 3D pozwalają sprawdzić, czy malarze stosowali oświetlenie konsekwentne wobec sugerowanych źródeł światła, czy cienie padają prawidłowo, a także czy odległości pomiędzy postaciami i przedmiotami oraz ich proporcje wynikają z obserwacji, czy są wykreowane na potrzeby kompozycji, ekspresji i wymowy obrazu. Takiemu modelowaniu i renderowaniu zostało poddanych kilka caravaggionistycznych obrazów z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>10</sup>. Wnioski potwierdzają intuicje tej części badaczy, którzy nie traktują sztuki Caravaggia w kategoriach realizmu, polegającego na prostym odwzorowywaniu rzeczywistości. Malarstwo Caravaggia i jego naśladowców to wyrafinowana mieszanina uważnej obserwacji ze sztucznością stosowaną na potrzeby kompozycji i jej wymowy.

### Naśladowanie natury według Caravaggia

Słowa Caravaggia: *imitar bene le cose naturali* ('dobrze naśladować naturę') wielu badaczy przywoływało jako świadectwo jego postawy twórczej. Podczas wspomnianego już procesu wytoczonego mu przez malarza Giovanniego Baglione Caravaggio, rozpowszechniający obraźliwe opinie na temat twórczości kolegi, na prośbę sędziego wyjaśnił, kim jest dla niego „wartościowy malarz” – to ktoś, kto zna się na swoim rzemiośle i „wie, jak dobrze malować i dobrze naśladować naturę”<sup>11</sup>. Dla zilustrowania swych słów wymienił nazwiska m.in. Annibale Carracciego, Federica Zuccariego, czy Cavaliere d'Arpino. Wielu badaczy uznało to za dowód na mimetyzm mistrza, choć przywołanych przez niego artystów trudno określić jako prostych odtwórców rzeczywistości.

Słowa malarza można uzupełnić jeszcze jednym świadectwem, pozostawionym przez Vincenza Giustinianiego, jednego z jego najważniejszych rzymskich mecenasów. W liście skierowanym do Teodora Amideniego (Dirka Ameydena), napisanym ok. 1620 roku, Giustiniani podzielił malarstwo na dwanaście kategorii. Nie umieścił jednak Caravaggia w kategorii jedenastej – grupie realistów, a zatem nie postrzegał go jako twórcy malującego z natury: „Undecimo modo, è di dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti”<sup>12</sup>. Zestawił go natomiast z Annibalem Carraccim i Guido Renim, a zatem w dwunastej, najwyższej klasyfikowanej kategorii, w której znaleźli się twórcy łączący cechy artystów typu jedenastego z właściwościami malarzy z kategorii dziesiątej, czyli takich, którzy pracowali z wyobraźni i całkowicie bez

<sup>10</sup> Modele 3D wykonano w ramach projektu „Badania zagadnień światłocienia i przestrzeni w obrazach sztalugowych z wykorzystaniem modelowania 3D”, będącego częścią zadania badawczego na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych (WKiRDS ASP) w Warszawie pt. „Zastosowanie innowacyjnych środków w dokumentacji, badaniach i konserwacji obiektów zabytkowych”, nr 20/19, kierownik zadania dr Rafał Nijak. Celem projektu było przeprowadzenie badań interdyscyplinarnych na obiektach zabytkowych, z wykorzystaniem niestandardowych metod, w konserwacji stosowanych do tej pory w niewielkim zakresie.

<sup>11</sup> „Quella parola valent'huomo appresso di me vuol dire che sappi far bene dell'arte sua, così un pittore valent'huomo che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali” – zob. Walter Friedländer, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, s. 276.

<sup>12</sup> Opis manier malarskich, w tym Caravaggia, dokonany przez Vincenza Giustinianiego był cytowany wielokrotnie – zob. Keith Christiansen, *Caravaggio and 'l'esempio davanti del naturale'*, „The Art Bulletin” 1968, no. 68, s. 421–445. W przekładzie Jana Białostockiego: „Jedenasty sposób polega na malowaniu z naturalnym przedmiotem przed oczami” – zob. *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, wybór i oprac. Jan Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 30.

modela. A zatem, według Giustinianiego Caravaggio malował „di maniera e con l'esempio davanti del naturale”<sup>13</sup>. To, jak się wydaje, najtrafniejszy klucz do zrozumienia twórczości mistrza – jego obrazy są kreacjami, kompozycyjnymi wizjami, zbudowanymi z elementów wzorowanych na rzeczywistych. Wielu badaczy, podążając tropem dawnej historiografii, m.in. Belloriego, wciąż jednak szuka dowodów na skrajny realizm Caravaggia, który miałby się przejawiać przede wszystkim w wiernym odzwierciedlaniu wyglądu modeli i uważnym studiowaniu rozkładu światła i cienia na przedstawianych postaciach.

Wybitny włoski badacz sztuki Caravaggia – Roberto Longhi – twierdził, że przy malowaniu swych pierwszych stosunkowo prostych dzieł korzystał on z usług pojedynczych modeli. W przypadku późniejszych wielofiguralnych skomplikowanych kompozycji ustawiał natomiast „żywe obrazy”<sup>14</sup>. Praca Caravaggia z pojedynczymi modelami jest wspominana w dawnych źródłach<sup>15</sup>. Hipotezę o *tableaux vivants* zakwestionował jednak w latach osiemdziesiątych XX wieku Keith Christiansen, który wykazał, że kompozycja *Muzyków* z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku to „kolaż” złożony z postaci pozujących osobno. Na podstawie tej kompozycji nie byłoby możliwe stworzenie „żywego obrazu” – lutnistą i młodzieńcem trzymającym nuty zostali ukazani w niemożliwym fizycznie, zbyt ciasnym układzie<sup>16</sup>, malując ich, malarz posłużył się tym samym modelem. Kompozycję cechuje płytka przestrzeń, a poszczególne postaci nienaturalnie na siebie nachodzą.

Na marginesie – obrazy Caravaggia niezmiennie stanowią przedmiot popularnej zabawy w „żywe obrazy”, której uczestnicy odtwarzają sceny ze słynnych malowideł. W mediach społecznościowych i na kanale You Tube pojawiają się co jakiś czas dzieła artysty sfotografowane lub sfilmowane jako *tableaux vivants*. Ożywione sceny z dzieł mistrza zawiera też słynny wyreżyserowany przez Dereka Jarmana film o artyście z 1986 roku. Również sesje modowe korzystają z inspiracji malarstwem Caravaggia, jak chociażby wiosenno-letnia sesja Diora z 2021 roku<sup>17</sup>.

Przeprowadzona analiza dowodzi jednak, że w przestrzeni realnej dokładne odtworzenie relacji postaci i przedmiotów oraz oświetlenia całej sceny i jej poszczególnych elementów nie jest możliwe, a spostrzeżenia Christiansena można zastosować również do innych dzieł Caravaggia, a także jego naśladowców<sup>18</sup>.

### „Żywe obrazy”

Zachowało się kilka świadectw mówiących o pracy Caravaggia z pojedynczymi modelami. Malarz nie tworzył szkiców rysunkowych, na podstawie których konstruowałby kompozycje wielofiguralne. Pomijał ten etap i odwzorowywał poży bezpośrednio na płótnie<sup>19</sup>. Metoda

<sup>13</sup> „[...] wedle manieri, lecz z naturalnym modelem przed oczami” – zob. *Teoretycy...*, op. cit., s. 31.

<sup>14</sup> Roberto Longhi, *Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca*, „Paragone” 1951, R. 2, no. 21, s. 52–54.

<sup>15</sup> Zob. np. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Malerei-Künste*, Nürnberg 1675–1680, Bd. 2, s. 190.

<sup>16</sup> K. Christiansen, op. cit., s. 423.

<sup>17</sup> Kolekcja zaprojektowana przez Marię Grazię Chiuri na sezon wiosna-lato 2021 dla domu mody Christian Dior, sfotografowana i sfilmowana przez Elinę Kechichevą.

<sup>18</sup> Próby odtworzenia oświetlenia kilku obrazów Caravaggia przez operatorów filmowych pod kierunkiem Grażyny Bastek – zob. „Wysokie C – Caravaggio” [online], 3 czerwca 2018, <<https://www.ipla.tv/wideo/rozrywka/Wysokie-C/5002928/Wysokie-C-,CARAVAGGIO/89ca23dea7b3cf42ef4ce3b6e56b4fa3>>, [dostęp: 2 lutego 2020].

<sup>19</sup> Przykłady *incisioni* w twórczości Caravaggia wraz z bibliografią tego zagadnienia – zob. G. Bastek, *Caravaggio...*, op. cit., s. 183–184.

ta, na owe czasy nowatorska, omijała etap tworzenia licznych studiów przygotowawczych – od rysunków pojedynczych sylwetek, do zestawiania wielu elementów w złożoną kompozycję. Caravaggio wykonywał podrysowania na gruncie za pomocą kilku metod jednocześnie, stosował *incisioni* oraz linie nanoszone ciemną farbą.

Jak zatem komponował swoje sceny wielofiguralne? Kilka lat po jego śmierci Giulio Mancini w *Considerazioni sulla pittura* opisał ograniczenia w pracy z wieloma modelami: „[...] dobrze przedstawiają pojedynczą postać, jednak w kompozycjach historycznych i wyrazie uczuć, zależących od wyobraźni, a nie od obserwacji przedmiotu, w wyniku tego, że stale odtwarzają naturę jaką mają przed sobą, nie sądzę, by mieli wartość; nie jest przecież możliwe pomieścić w pokoju tłum ludzi przedstawiających historię, oświetlonych przez światło jednego okna, ani mieć do dyspozycji [zawsze] kogoś, kto śmieje się, czy płacze, czy idzie, czy stoi bez ruchu, aby móc [tych ludzi] skopiować i dlatego później postaciom ich, choć mają siłę, brak jest ruchu i uczuć oraz wdzięku, które wynikają z takiego sposobu pracy, o jakim powiemy później”<sup>20</sup>.

Mancini przedstawił zatem problem praktyczny – w jaki sposób umieścić wiele kobiet i mężczyzn w jednym pokoju, aby przedstawić narrację i jednocześnie wiarygodnie uchwycić tego, który płacze, śmieje się lub udaje, że idzie. Caravaggio uciekł się do prostego sposobu: nawet przy złożonych kompozycjach pracował zazwyczaj z jednym tylko modelem. Pozujący zmieniali się w zależności od potrzeb, zdarzało się też, że jedna osoba wcielała się w kolejno przedstawianych bohaterów sceny. Artysta unikał w ten sposób kłopotów logistycznych, o których wspomina Mancini, oszczędzał też na dniówkach dla współpracowników. Efekt tego bywał raz lepszy, raz gorszy<sup>21</sup>. Tę metodę pracy przejęli również naśladowcy Caravaggia.

### Kolaż. *Męczeństwo św. Sebastiana*<sup>22</sup>

W podobny sposób pracował Francesco Boneri lub Buoneri, zwany Cecco del Caravaggio (ur. ok. 1588–1589, zm. po 1620). W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się płótno tego malarza przedstawiające *Męczeństwo św. Sebastiana* (il. 1). Wielu badaczy przypuszcza, że jako chłopak Cecco pozował Caravaggiowi, najprawdopodobniej m.in. do *Amora zwycięskiego* (Gemäldegalerie, Berlin) namalowanego dla Vincenza Giustinianiego<sup>23</sup>. Później być może do postaci Dawida z obrazu w Gallerii Borghese (Gianni Papi uważa, że Cecco mógł towarzyszyć

<sup>20</sup> Cyt. w przekładzie Jana Białostockiego za: *Teoretycy...*, op. cit., s. 265. Oryginał włoski: „[...] fa bene una figura sola, ma nella composizione dell'istoria et esplicar affetto, pendendo questo dall'immagination e non dall'osservanza della cosa, par ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vi vagliono, essendo impossibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentin l'istoria con quel lume d'una fenestra sola, et haver un che ride o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, anchorchè habbia forza, mancano di moto e d'affetti, di gratia, che sta in quell'atto d'operare come si dirà” (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1614–1621], a cura di Adriana Maruchi, Roma 1956, vol. 1, s. 108–109).

<sup>21</sup> Przykłady pracy Caravaggia z jednym modelem w wielofiguralnych kompozycjach – zob. G. Bastek, *Caravaggio...*, op. cit., s. 182–183.

<sup>22</sup> Cecco del Caravaggio, *Męczeństwo św. Sebastiana*, płótno, 124 × 162,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.654 MNW. Zob. *Caravaggio. Złożenie do grobu. Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, red. Joanna Kilian, Antoni Ziemia, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, nr 10, s. 124–126 [Grażyna Bastek] (tam wcześniejsza bibliografia).

<sup>23</sup> Identyfikacja ta opiera się na słowach angielskiego podróżnika Richarda Symondsa, który przebywał w Rzymie ok. 1649–1651 roku i zapisał, że Amor posiada: „ye body and face of his (Caravaggio's) own boy or servant that [sic] laid with him”; analiza tego cytatu – zob. K. Christiansen, *A Caravaggio rediscovered...*, op. cit., s. 52, przyp. 88.



il. 1 | fig. 1

Cecco del Caravaggio,  
*Męczeństwo  
 św. Sebastiana*  
*| Martyrdom of  
 Saint Sebastian*,  
 Muzeum Narodowe  
 w Warszawie  
*| The National  
 Museum in Warsaw*

fot. | photo Muzeum  
 Narodowe w Warszawie

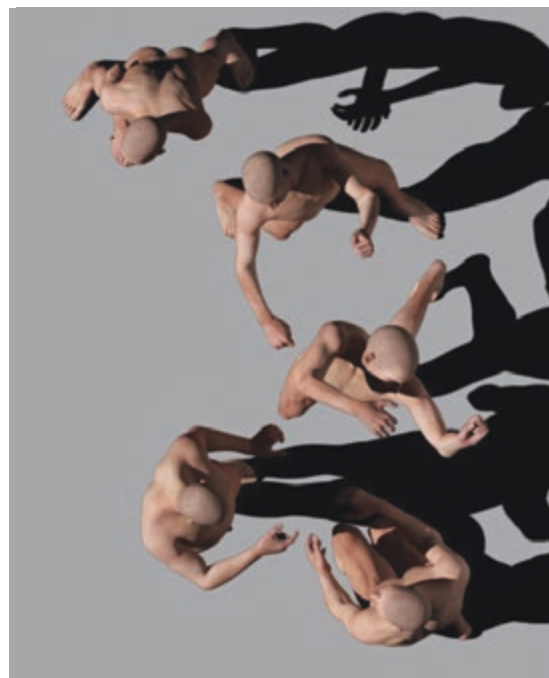
Caravaggiowi podczas jego ucieczki z Rzymu do Neapolu w 1606)<sup>24</sup>. Był prawdopodobnie nie tylko modelem malarza, lecz także jego asystentem. Caravaggionizm Cecca określić można zatem jako pochodzący „z pierwszej ręki”, jego technika malarska odzwierciedla tę stosowaną przez samego mistrza<sup>25</sup>.

Wizualizacje *Męczeństwa św. Sebastiana* z MNW wykonane w technice 3D<sup>26</sup> (il. 2) potwierdzają, że artysta nie odtworzył tej sceny w swojej pracowni, angażując kilku modeli jednocześnie. Grupa mężczyzn oświetlonych światłem padającym z lewej strony i z góry rzucałyby

<sup>24</sup> Gianni Papi, *Cecco del Caravaggio*, Soncino 2001, s. 112–113.

<sup>25</sup> Cecco, podobnie jak inni caravaggioniści, nie stosował jednak *incisioni*, podrysowywał kompozycje na brązowym gruncie za pomocą czarnej lub bardzo ciemnej farby. Gołym okiem widać to w nieukończonym obrazie malarza *Un cantante e un beviatore*, płótno, 74,3 × 97,2 cm, Galleria Spada, Rzym.

<sup>26</sup> Autorem wizualizacji jest Adam Maciejewski. Modele w prezentowanych w artykule wizualizacjach odpowiadają sylwetkom postaci w obrazach, są jednak nagie, co ułatwia i upraszcza pracę. Pozwala to na odtworzenie zarówno relacji przestrzennych, jak i oświetlenia kompozycji malarskich.



cienie inne niż te namalowane przez artystę. Prawa ręka oprawcy wyciągającego strzałę z ciała świętego powinna rzucać cień na jego brzuch, tymczasem cały korpus Sebastiana odbija światło z góry, co podkreślić ma cierpienie męczennika i okrucieństwo rzymskiego żołnierza. Ponadto twarz oprawcy powinna być ukryta w cieniu – odwraca się on wszak tyłem do źródła światła, a na jego czoło nachodzi szerokie rondo kapelusza. Rekonstrukcja w technice 3D (il. 3), która odtwarza kierunek padania światła przedstawiony na obrazie i cienie zgodne z takim oświetleniem, pokazuje, że aby uzyskać modelunek światłocieniowy zastosowany w *Męczeństwie św. Sebastiana*, figury musiałyby być znacznie od siebie odsunięte. A zatem Cecco, podobnie jak Caravaggio w kompozycjach wielofiguralnych, pracował nad każdą postacią z osobna.

Rentgenogram obrazu (il. 4) i badania układu warstw malarskich ujawniły, że malarz planował najpierw kompozycję z postacią Chrystusa (najprawdopodobniej scenę Biczowania przy kolumnie), które jednak nie skończył, a następnie zamienił figurę Jezusa przy kolumnie na Sebastiana przywiązane do drzewa (aby ułatwić sobie pracę nad kolejną sceną,

#### il. 2 | fig. 2

Cecco del Caravaggio,  
*Męczeństwo św. Sebastiana*  
| *Martyrdom of Saint Sebastian*, wizualizacja 3D – postacie oświetlone jednym źródłem światła padającym z góry rzucają cienie inne niż te przedstawione na obrazie, co sugeruje, że malarz nie pracował z całą grupą modeli jednocześnie  
| 3D visualization – figures lit with a single source of light from above cast different shadows than those in the painting, suggesting that the artist did not work with the entire group at the same time

© Adam Maciejewski

#### il. 3 | fig. 3

Cecco del Caravaggio,  
*Męczeństwo św. Sebastiana*  
| *Martyrdom of Saint Sebastian*, wizualizacja 3D (rzut z góry) – schemat ukazuje, jak bardzo postacie powinny być rozsunięte, aby światłocień zastosowany w obrazie był prawdopodobny  
| 3D visualization (projection from above) – the diagram shows how far apart the figures should be for the chiaroscuro in the painting to be probable

© Adam Maciejewski

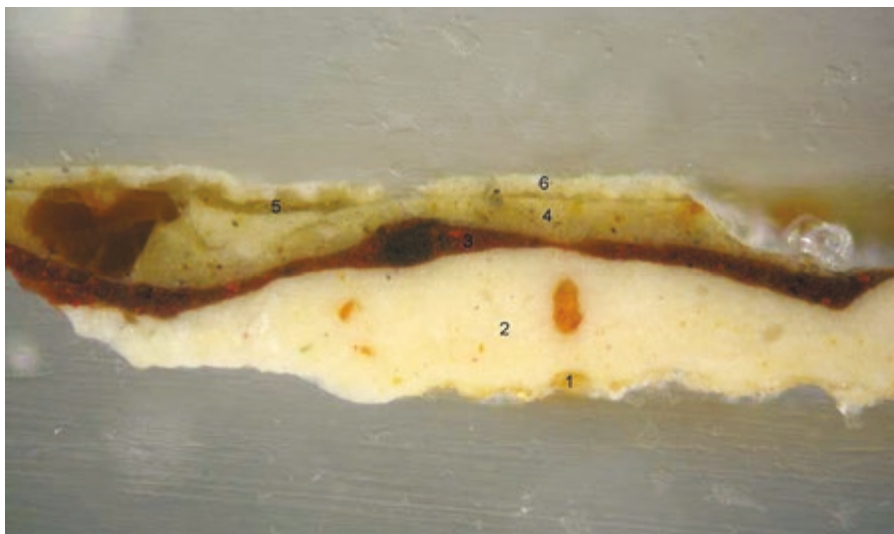


il. 4 | fig. 4

Cecco del Caravaggio,  
*Męczeństwo*  
*św. Sebastiana*  
*Martyrdom of*  
*Saint Sebastian,*  
 (rentgenogram)  
 (X-ray image)

fot. | photo Roman Stasiuk

artysta zamalował postać Chrystusa brązową farbą (il. 5). Następnie zostały dodane figury dwóch oprawców stojących obok świętego, a głowa starca w turbanie powstała zapewne na samym końcu, szczelnie dopełniając kompozycję po lewej stronie (rentgenogram ukazuje, że postać ta początkowo patrzyła na widza). Klęczący mężczyzna na pierwszym planie pochodzi najprawdopodobniej z pierwszej nieukończonej sceny; opisany sposób pracy nad obrazem spowodował dysharmonię widoczną zwłaszcza w niespójnym rozkładzie postaci. Dopiero po opracowaniu wszystkich bohaterów Cecco, na wzór Caravaggia, przystąpił do wykonania ciemnego tła, co było odwróceniem kolejności malowania przyjętej w poprzednich stuleciach. Następnie artysta powrócił do naniesienia najwyższych światel, wykonania detali oraz korekty konturów, dzięki czemu uniknął efektu obrysowania postaci tłem.



Obraz jest zatem podwójnym kolażem, złożeniem dwóch kompozycji – tej zaplanowanej (zob. rentgenogram, il. 4) i tej ukończonej oraz zestawieniem pojedynczych modeli, malowanych osobno.

### Przestrzeń. *Sen św. Józefa*<sup>27</sup>

Caravaggio tworzył w Neapolu w latach 1606–1610, co wywarło ogromny wpływ na środowisko tutejszych malarzy. „Epidemia tenebryzmu”<sup>28</sup> objęła aż trzy kolejne pokolenia artystów. Uległ jej również Bernardo Cavallino (1616–1656). Jego styl łączy lekcję caravaggionizmu, zaczerpniętą z neapolitańskich dzieł mistrza, doświadczenie nauki u Massima Stanzionego, naśladowcy Caravaggia, z elegancją Antona van Dycka. Cavallino przejął z malarstwa Caravaggia silne kontrasty światłocieniowe, ale już nie brutalny naturalizm postaci. Szorstką urodę modeli zastąpił elegancją i stylizacją – figury ludzkie mają wydłużone proporcje i przyjmują wytworne pozy, tak jak na obrazie z kolekcji MNW (il. 6).

Monografistka Cavallina uważa, że artysta zilustrował tu trzeci sen Józefa, w którym anioł polecił świętemu wracać wraz z rodziną z Egiptu do Nazaretu<sup>29</sup> –

il. 5 | fig. 5

Cecco del Caravaggio, *Męczeństwo św. Sebastiana* | *Martyrdom of Saint Sebastian*, stratygrafia warstw malarskich (próbka pobrana z karnacji św. Sebastiana): 1. żółte spoiwo; 2. jasnokremowa karnacja Chrystusa – biel ołowiowa, żółcień żelazowa; 3. brązowa warstwa przykrywająca pierwszą kompozycję – umbra naturalna, węgiel wapnia, niewielka ilość bieli ołowiowej, czerni kostna(?); 4. karnacja św. Sebastiana – biel ołowiowa, żółcień żelazowa naturalna, niewielka ilość zieleni, czerni roślinna oraz prawdopodobnie czerni kostna, czerwień organiczna; 5. warstwa bezbarwna, laserunek na karnacji (?); 6. modelunek karnacji – analogiczny skład pigmentów, jak w warstwie nr 4 | stratigraphy of paint layers (sample from the complexion of Saint Sebastian): 1. yellow binder; 2. Christ's light-cream complexion – lead white, iron yellow; 3. brown layer covering the first composition – natural umber, calcium carbonate, small quantity of lead white, bone black (?); 4. Saint Sebastian's complexion – lead white, natural iron yellow, small quantity of green earth, vegetable black and probably bone black, organic red; 5. colourless layer, glazing on complexion (?); 6. modelling of complexion – as in layer 4

analizę metodą SEM-EDS wykonała  
Elżbieta Jeżewska | SEM-EDS analysis  
by Elżbieta Jeżewska

<sup>27</sup> Bernardo Cavallino, *Sen św. Józefa*, płótno, 102 × 75 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.640 MNW. Zob. Caravaggio. Złożenie do grobu..., op. cit., nr 9, s. 120–123 [Katarzyna Murawska-Muthesius] (tam wcześniejsza bibliografia); Nicola Spinosa, *Od Ribera do Solimena. Obrazy neapolitańskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / From Ribera to Solimena. Neapolitan Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2018, 7(43), s. 256–259.

<sup>28</sup> Tadeusz Boruta, *Sen Świętego Józefa* [online], „Tygodnik Powszechny”, 17 marca 2002, nr 11, *Szkola patrzenia*, 32, <<http://www.tygodnik.com.pl/numer/274911/boruta.html>>, [dostęp: 5 listopada 2021].

<sup>29</sup> Ann Percy, hasło poświęcone obrazowi w: *Barnardo Cavallino of Naples 1616–1656*, ed. Ann T. Lurie, Ann Percy, kat. wyst., Cleveland Museum of Art; Kimbell Art Museum, Fort Worth; Museo Pignatelli Cortes, Napoli, Cleveland 1984, kat. nr 37.



Jezus wyrósł już z kołyski, drzemiący Józef ma przy boku laskę pielgrzyma, a nad Marią z Dzieciątkiem rozpościera się tkanina sugerująca namiot, tymczasowe miejsce pobytu. Ustalenie tego, który ze snów Józefa został tu przedstawiony nie jest jednak najistotniejsze. W przedstawieniach związanych z tą tematyką najważniejsze wydaje się podkreślenie opiekuńczej roli świętego, jego poddania woli Boga i ufności w opiekę Opatrzności czuwającej nad Świętą Rodziną. Cavallino przedstawił senną wizję, której doznaje święty, zapewne dlatego jego sylwetka niknie w cieniu. Dzięki temu zabiegowi możemy zapomnieć o obecności Józefa i oglądać to, co mu się śni. Wydaje się, że scenę wydobywa z mroku snop światła wypływający z jednego źródła, umieszczonego z lewej strony, u góry. W rzeczywistości jednak jego strumień (dodajmy – o różnym natężeniu) obejmuje Józefa i Dzieciątko, na Marię zaś światło pada frontalnie. Anioł nie rzuca cienia, co można tłumaczyć niematerialnością jego osoby, ale też tym, że cień jego rąk, zasłaniałby częściowo Jezusa (il. 7, 8). Cień rzucany przez św. Józefa został natomiast przez malarza skrócony, by nie zakłócać widoku drugiego planu i podkreślić wizyjność sceny. Zakłócona została również skala postaci pierwszoplanowych, zbyt małych wobec znajdujących się na drugim planie Marii i Dzieciątka. Wprowadzoną dysproporcję można tłumaczyć nie tylko tym, że postacie pierwszo- i drugoplanowe pozowały podczas osobnych sesji; zredukowanie cienia rzucanego przez Józefa, przeskalowanie matki i dziecka i zbliżenie tej grupy ku pierwszemu planowi zdaje się podkreślać, że scena w głębi jest senną, nierealną wizją, a zarazem Boską interwencją. Do podobnych zabiegów uciekał się również Caravaggio. Szawel w *Nawróceniu św. Pawła* (1600–1601, Santa Maria del Popolo, Rzym) doznaje Boskiej iluminacji, gdy tymczasem intensywnego światła padającego na jego postać nie widzi służący, o czym wspominają Dzieje Apostolskie (9,7).



il. 6 | fig. 6

Bernardo Cavallino,  
*Sen św. Józefa* | *Saint Joseph's Dream*,  
Muzeum Narodowe  
w Warszawie  
| The National  
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum  
Narodowe w Warszawie

il. 7 | fig. 7

Bernardo Cavallino,  
*Sen św. Józefa*  
| *Saint Joseph's Dream*, wizualizacja  
3D – układ światła  
i cieni przy założeniu,  
że wszystkie  
postacie pozowały  
jednocześnie  
| 3D visualization –  
distribution of lights  
and shadows  
assuming all figures  
posed at the same  
time

© Adam Maciejewski

il. 8 | fig. 8

Bernardo Cavallino,  
*Sen św. Józefa*  
| *Saint Joseph's Dream*, wizualizacja  
3D (rzut z góry) –  
rzeczywiste odległości  
między postaciami  
i cień rzucany  
przez anioła  
| 3D visualization  
(projection from  
above) – actual  
distances between  
the figures and the  
shadow cast by  
the angel

© Adam Maciejewski



### Kolor. *Gra w karty*<sup>30</sup>

#### il. 9 | fig. 9

Theodoor Rombouts,  
*Gra w karty* | *Card  
Players*, Muzeum  
Narodowe  
w Warszawie  
| The National  
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum  
Narodowe w Warszawie

Caravaggio unikał zestawiania w jednym dziele wielu intensywnych kolorów, co zauważyli już jego XVII-wieczni biografowie<sup>31</sup>, chwając jednocześnie malarza za niezwykle wierne odwzorowywanie barw – „vero colorito”<sup>32</sup>. Ocena ta wydaje się adekwatna wobec wczesnych, świeckich obrazów mistrza, ale z pewnością nie wobec późniejszych, religijnych, oszczędnych w barwach, wśród których znajdują się dzieła niemal monochromatyczne (np. *Salome z głową św. Jana Chrzciciela*, ok. 1607, National Gallery, Londyn). Podkreślane przez współczesnych

<sup>30</sup> Theodoor Rombouts, *Gra w karty*, płótno, 150,5 × 230 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.575 MNW. Zob. Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collection of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, Warsaw 2016, vol. 1, s. 510–511 (tam wcześniejsza bibliografia).

<sup>31</sup> „Non si trova però che egli usasse cinabri nèazzuri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch’erano il veleno della tinte” – G.P. Bellori, op. cit., s. 212.

<sup>32</sup> Vincenzo Giustiniani w: Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, Roma 1768, vol. 6, s. 127.



nowatorskie użycie koloru przez Caravaggia naśladowali inni młodzi malarze<sup>33</sup>. Co zatem sprawiało, że stosowane przezeń barwy postrzegano jako zgodne z naturą, a zarazem aplikowane w niespotykany wcześniej sposób?

Kolor o największym stopniu nasycenia, zazwyczaj czerwień, Caravaggio umieszczał w intensywnie oświetlonych partiach obrazu. W dawnym włoskim malarstwie temperowym, a niekiedy również w technice olejnej (aż do XVI wieku) postępowano odwrotnie – czyste kolory stosowano w partiach cieni, a następnie rozjaśniano je dodatkiem bieli. Ta konwencja nie jest zgodna ze sposobem postrzegania barw (i ich nasycenia) przez ludzkie oko. Caravaggio umieszczał czyste kolory w partiach o największym oświetleniu, co jest bliższe fizjologii ludzkiego widzenia. Intensywne czerwienie w jego obrazach zanikają w cieniu i łagodnie stapiają się z ciemnym tłem, co daje dostrzymane przez dawnych krytyków efekty *unione* i *dolcezza*<sup>34</sup>. Różnorodność nasyconych barw i kontrasty pomiędzy nimi Caravaggio zastąpił wzmożeniem kontrastów światłocieniowych. Widać to znakomicie w kaplicy Cerasich w kościele Santa Maria del Popolo, w której pomiędzy obrazami Caravaggia (*Męczeństwo św. Piotra* i *Nawrócenie św. Pawła*, 1600–1601), oszczędnymi w kolorze, ale silnymi w kontrastach światła i cienia, znajduje się obraz ołtarzowy namalowany przez Annibale Carracciego (*Wniebowzięcie Marii*, 1600–1601), charakteryzujący się intensywną chromatyką.

il. 10 | fig. 10

Theodoor Rombouts, *Gra w karty* | *Card Players*, stratygrafia warstw malarskich (próbka pobrana z jasnego wzoru na czerwonym dywanie):

1. kremowa zaprawa – kreda, związki żelaza, śladowe ilości bieli ołowiowej, czerwień żelazowa naturalna; 2. półprzezroczyste przeklejenie (?); 3. szara imprimatura – biel ołowiowa, niewielka ilość węgla wapnia, czerni roślinna; 4. ciemnoczerwona podmalówka – cynober naturalny, czerwień organiczna, niewielka ilość węgla wapnia, biel ołowiowa; 5. opracowanie światła (jasnoczerwona warstwa malarska) – cynober naturalny, duża ilość węgla wapnia, czerwień/żółcień żelazowa naturalna, możliwa obecność czerwieni organicznej, biel ołowiowa; 6. jasny ornament (kremowa warstwa malarska) – skład analogiczny do warstwy nr 5, lecz w innych proporcjach pigmentów; 7. werniks | stratigraphy of paint layers (sample from the bright pattern on the red carpet): 1. cream-coloured ground: chalk, iron compounds, trace quantities of lead white, natural iron red; 2. semi-transparent glue layer (?); 3. grey *imprimatura* – lead white, small quantity of calcium carbonate, vegetable black; 4. dark-red underpainting – natural cinnabar, organic red, small quantity of calcium carbonate, lead white; 5. rendering of light (bright-red paint layer) – natural cinnabar, big quantity of calcium carbonate, natural iron red/yellow, possible presence of organic red, lead white; 6. bright ornament (cream-coloured paint layer) – as in layer 5, but in different proportions; 7. varnish

analizę metodą SEM-EDS wykonała Elżbieta Jeżewska  
| SEM-EDS analysis by Elżbieta Jeżewska

<sup>33</sup> G. Mancini, op. cit., vol. I, s. 223.

<sup>34</sup> Vincenzo Giustiniani w: G. Bottari, op. cit., vol. 6, s. 126.



il. 11 | fig. 11

Theodoor Rombouts,  
*Gra w karty* | *Card  
Players*, schemat linii  
perspektywicznych  
| diagram of  
perspective lines

Theodoor Rombouts (1597–1637) – przebywający we Włoszech od 1616 do 1625 roku – nie zrezygnował z bogatej palety, unikał też mocnych zestawień partii oświetlonych i ocienionych (obecnych we wczesnych rzymskich dziełach Caravaggia). Artysta przybył do Rzymu już po śmierci mistrza, tu zetknął się nie tylko z jego sztuką, lecz także z twórczością pierwszych rzymskich naśladowców Caravaggia – Bartolomea Manfrediego i osiadłych w Rzymie Francuzów – Valentina de Boulogne i Nicolasa Tourniera. To oni rozpowszechnili rozbudowane sceny rodzajowe z bawiącym się towarzystwem – muzykami, graczami, karczmarzami, kobietami lekkich obyczajów i rajfurkami. Do tego gatunku należy *Gra w karty* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 9), kompozycja, która wiele zawdzięcza rozwiązaniom caravaggionistów francuskich działających w Rzymie.

Obraz charakteryzuje bogata chromatyka, zidentyfikowano tu biel ołowiową, węgiel wapnia, czerwień i żółcień żelazową, cynober, żółcień cynowo-ołowiową, ugier, czerwień i żółcień organiczną, ultramarynę, azuryt, malachit, smaltę, czern roślinną, śladowe ilości czerni kostnej<sup>35</sup>. Artysta zastosował czerwień, purpurę, błękit, zieleń, żółcień i pomarańcze – wszystkie w różnorodnych odcieniach, co daje w efekcie wyjątkowo barwną kompozycję. Kolorystykę wzmacnia również szara, stosunkowo jasna imprimatura (il. 10)<sup>36</sup>. Inaczej niż Caravaggio,

<sup>35</sup> M. Jasiński, op. cit., t. I, s. 134–139.

<sup>36</sup> Mateusz Jasiński, Jerzy Nowosielski, *Badania podobrazu malarstwa caravaggionistów na podstawie obrazów z polskich kolekcji muzealnych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici – Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2017, nr 48, s. 237.



il. 12 | fig. 12

Theodoor Rombouts,  
*Gra w karty* | *Card  
Players*, wizualizacja 3D –  
widoczne niespójności  
w oświetleniu  
i proporcjach postaci  
| 3D visualization –  
evident inconsistencies  
in the lighting and  
proportions of the figures

© Adam Maciejewski

il. 13 | fig. 13

Theodoor Rombouts,  
*Gra w karty* | *Card  
Players*, wizualizacja  
(rzut z góry) – cienie  
postaci graczy  
na powierzchni stołu  
nie zostały uwzględnione  
| visualisation (projection  
from above) – the  
players cast shadows  
on the table, missing  
from the painting

© Adam Maciejewski



il. 14 | fig. 14

Theodoor Rombouts,  
*Gra w karty* | *Card  
 Players*, lata 20.  
 XVII w. | 1620s, Ermitaż,  
 Sankt Petersburg  
 | Hermitage, Saint  
 Petersburg

fot. | photo domena  
 publiczna



Rombouts posłużył się w obrazie tradycyjnym modelunkiem *chiaroscuro*, rozjaśniając kolory bielą lub zacieniając je laserunkami w tych samych odcieniach, co barwy w świetle.

Scenę rozjaśnia światło naturalne, wpadające do pomieszczenia z wysoko umieszczonego okna, niewidocznego w obrazie. Jego skośny strumień wraz z cieniem framugi pada na ścianę za plecami bohaterów. Cała grupa oświetlona jest konsekwentnie, z góry i z prawej strony (jedynie na młodego mężczyznę, stojącego pomiędzy dwiema kobietami, światło pada bardziej frontalnie, nie jest to jednak wyraźnie widoczne i rażące, ponieważ stopień natężenia oświetlenia wszystkich postaci jest podobny).

Znacznie więcej niekonsekwencji dostrzec można w budowaniu relacji przestrzennych na obrazie – w rozmieszczeniu modeli wokół stołu i proporcjach pomiędzy grupą pierwszo- i drugoplanową. Schemat przedstawiający wykres linii perspektywicznych (il. 11) ukazuje wysoko usytuowaną linię horyzontu (ponad głowami postaci) oraz punkt zbiegu znajdujący się nie pośrodku, lecz przesunięty w lewą stronę. Krawędzie stołu nie są równoległe do linii horyzontu (choć w tak symetrycznej i frontalnej kompozycji raczej powinny być), lecz nieznacznie skośne. Ponadto blat został ujęty z góry, zapewne po to, aby ukazać leżące na nim karty, podczas gdy towarzystwo – z niskiego punktu widzenia.

W wizualizacjach 3D nie sposób odtworzyć ustawienia modelek i modeli (zwłaszcza pochylonego mężczyzny stojącego w głębi po lewej i siedzącej obok kobiety), tak by jednocześnie mógł on widzieć karty w jej dłoniach (il. 12). Również młodzieniec z prawej nie dojrzałby kart drugiej z kobiet, bo zasłaniałoby je rondo kapelusza. Spore dysproporcje występują pomiędzy postaciami z pierwszego planu a tymi siedzącymi w głębi. Muzyk oraz para po prawej są nieproporcjonalnie więksi od centralnej grupy znajdującej się za stołem.



Niewykluczone, że obraz stanowi składankę wcześniejszych kompozycji malarza (postacie z innych obrazów, przeniesione za pomocą odrysów<sup>37</sup> lub kartonów, a także z rysunków). W podobny sposób budowali swe kompozycje malarze weneccy w XV i XVI wieku (np. obrazy o charakterze dewocyjnym, będące zestawieniem pojedynczych wizerunków świętych)<sup>38</sup>. Układ postaci na innym płótnie Romboutsa o tej samej tematyce, ze zbiorów Ermitażu (il. 14), jest bliski kompozycji z MNW (punkt zbiegu linii perspektywicznych znajduje się tam jednak poza obrazem, z prawej strony). Postacie pierwszoplanowe są również zbyt duże wobec pozostałych i wydają się „doklejone”, podobnie jak lutnista i gracz w karty w obrazie warszawskim. Opisane wyżej niekonsekwencje wynikają z kolejności opracowywania poszczególnych partii płótna. Najpierw Rombouts namalował lutnistę, mężczyznę i starszą kobietę po prawej, a także stół (wynika to z analizy reflektogramu w podczerwieni) (il. 15), następnie dodał resztę postaci w głębi. Malarz nie uwzględnił cieni, jakie gracze powinni rzucać na stół (il. 12, 13). Jedyne bardzo delikatny i wypracowany laserunkowo cień rzuca kobieta w kapeluszu. Wydaje się, że malarz (a zapewne i jego potencjalni klienci) przedkładał dynamiczną akcję obrazu i atrakcyjność kolorów nad skrupulatną poprawność kompozycji.

il. 15 | fig. 15

Theodoor Rombouts, *Gra w karty* | *Card Players*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw, (reflektografia w podczerwieni): najpierw Rombouts namalował lutnistę oraz parę po prawej stronie, następnie stół; dopiero potem wypełnił kompozycję pozostałymi postaciami w głębi (reflektogram nie ukazuje żadnych elementów kompozycji pod postaciami pierwszoplanowymi); w partii pod niebieską tkaniną na kolanach lutnisty i pod ugowym płaszczem mężczyzny w berecie ujawniają się zarysy ich ciał ukończone wcześniej | (infrared reflectography): Rombouts first painted the lute player and the couple on the right, then the table; only then did he fill the composition with the background figures (the reflectogram shows no compositional elements underneath the foreground figures); below the blue fabric on the lute player's knees and below the ochre cloak of the man in the beret, outlines of their bodies, completed earlier, reveal themselves

fot. | photo Roman Stasiuk

<sup>37</sup> Powszechną metodą kopiowania obrazów lub postaci z gotowych obrazów było odrysowywanie ich za pomocą naoliwionego przezroczystego papieru.

<sup>38</sup> Zob. Grażyna Bastek, *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto*, Warszawa 2011, s. 159.



### Światło. Wieczera w Emaus<sup>39</sup>

il. 16 | fig. 16

Jan ter Borch (?),  
*Wieczera w Emaus*  
| *Supper at Emaus*,  
Muzeum Narodowe  
w Warszawie  
| The National  
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum  
Narodowe w Warszawie

Silny światłocień to klucz do malarskiego języka Caravaggia. Pierwszym obrazem mistrza, w którym kolor ginie, a punktowo oświetlone postaci rozmywają się w ciemności, to namalowana ok. 1595 roku dla kardynała Francesca del Monte *Ekstaza św. Franciszka* (Wadsworth Atheneum, Hartford). W malowidle tym światło odgrywa rolę zarówno artystyczną, jak i symboliczną. Franciszek po otrzymaniu stygmatów leży na ziemi, podtrzymywany przez olbrzymiego, znacznie od siebie większego anioła. Scena rozgrywa się w pejzażu, niknie on jednak w mroku i trudno rozpoznać jakiegokolwiek elementu, poza majaczącym w oddali drzewem.

Mistrzowie XVI stulecia doskonale zdawali sobie sprawę, że silne kontrasty walorowe wzmacniają *rilievo*. Leonardo poświęcił obserwacji światła, półcieni i cieni wiele miejsca w przygotowywanym traktacie o malarstwie. Caravaggio poszedł jednak znacznie dalej niż

<sup>39</sup> Jan ter Borch (?), *Wieczera w Emaus*, płótno, 123 × 80 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.2368 MNW. Zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., s. 79 (tam wcześniejsza literatura).

mistrzowie cinquecenta – nie tylko modelował bryły za pomocą mocnego chiaroscuro, ale wręcz gubił formy w głębokim cieniu.

Dostrzegali to współcześni, zarówno teoretycy sztuki, jak i artyści. „[...] Znamiennej cechą tej szkoły jest oświetlenie [obrazów] jednym światłem, padającym z góry, bez reflektorów [sic] [powinno być: refleksów], jakby w pokoju z jednym oknem i ścianami pomalowanymi na czarno, a ponieważ światła i cienie są albo bardzo jasne, albo bardzo ciemne, nadają one obrazowi relief, lecz w sposób nienaturalny i nie stosowany, ani wręcz nie do pomyślenia w innym wieku i dla wielu dawniejszych malarzy, jak Rafael, Tycjan, Correggio i inni”<sup>40</sup>. Ten słynny passus z *Considerazioni sulla pittura* stał się początkiem wielu nieporozumień i błędnych interpretacji. Chociaż Mancini wspominał jedynie, że oświetlenie wnętrza w obrazach Caravaggia i jego naśladowców wydaje się, jakby pochodziło z góry, z wysoko umieszczonego okna, a ściany pomieszczenia sprawiają wrażenie, jak gdyby były pomalowane na czarno, cytował ten wielokrotnie traktowano jako opis pracowni Caravaggia. Tak myśleli już XVII-wieczni historiografowie, np. Joachim von Sandrart, który za Mancinim, ale już dosłownie, zapisał, że Caravaggio umieszczał swych modeli w ciemnym wnętrzu i oświetlał ich z góry z wysokiego okna<sup>41</sup>. Bellori natomiast uważał, że malarz pracował w zamkniętym pokoju z pojedynczą lampą oliwną oświetlającą postacie z góry<sup>42</sup>. Tropem Manciniego podążyło również wielu badaczy XX-wiecznych, którzy podobnie jak von Sandrart przeoczyli uwagę pisarza dotyczącą tego, że modelunek w malowidłach Caravaggia jest całkowicie nienaturalny, a jedynie sprawiający wrażenie wiernie odzwierciedlonego.

Współcześnie wielu historyków sztuki dostrzega jednak, że Caravaggio nie używał pojedynczego źródła światła do oświetlania postaci, odnajdują bowiem w obrazach mistrza szereg niekonsekwencji w modelunku światłocieniowym<sup>43</sup>. Przyjmują jednak błędne założenie, że malarz pracował z grupą wielu modeli jednocześnie, ustawiając je w *tableaux vivants*, a także, że wiernie odtwarzał padające na postaci światło. Przy takim założeniu nielogiczny rozkład światła i cieni wymaga niekiedy ekwilibrystycznych wyjaśnień. Przykładem może być analiza oświetlenia *Koronowania cierniem* (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Aby wyjaśnić dlaczego postać żołnierza po lewej nie rzuca głębokiego cienia na draperię i ciało Chrystusa Maria Beatrice De Ruggieri sugeruje przekierowanie naturalnego źródła światła pomiędzy te postaci za pomocą lustra. Wówczas padałoby ono z lewej strony, z góry i z przodu<sup>44</sup>.

Tymczasem te niekonsekwencje światłocieniowe mogą wynikać z kilku prostych czynników. Wynikiem pracy z pojedynczym modelem przy scenach wielofiguralnych jest to, że malarz nie widzi cieni, jakie jedna postać mogłaby rzucać na drugą, jak też tego, jakie cienie grupa rzuca na tło. Caravaggio wszystkie te relacje kreował wtórnie, zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa, zwiększając natężenie światła w miejscach, które chciał w szczególnie sposób

<sup>40</sup> Cyt. w przekładzie Jana Białostockiego za: Giulio Mancini, *Rozważania o malarstwie, około 1620* [w:] *Teoretycy...*, op. cit., s. 265. Oryginał włoski: „Proprio di questa scuola è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una finestra con le parete colorite di negro, che così havendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, nè fatto, nè pensato da alto secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Titiano, Coreggio et altri” (G. Mancini, op. cit., vol. I, s. 108).

<sup>41</sup> J. von Sandrart, op. cit., t. 2., s. 189.

<sup>42</sup> G.P. Bellori, op. cit., s. 204–205.

<sup>43</sup> Alfred Moir, *Did Caravaggio Draw?*, „The Art Quarterly” 1969, vol. 32, no. 4, s. 354–372; Maria Beatrice De Ruggieri, *La tecnica pittorica di Caravaggio. Processi compositivi e strutture materiali* [w:] *Caravaggio. Opere a Roma*, op. cit., s. 88–131.

<sup>44</sup> M.B. De Ruggieri, op. cit., s. 90–93.

il. 17 | fig. 17

Jan ter Borch (?),  
*Wieczerza w Emaus*  
*Supper at Emaus*,  
 wizualizacja 3D – układ  
 światła i cieni przy  
 ustawieniu wszystkich  
 postaci jednocześnie  
 i oświetleniu sceny  
 jednym centralnie  
 ustawionym  
 źródłem światła  
 | 3D visualization –  
 distribution of lights  
 and shadows with all  
 figures present at the  
 same time and the  
 scene lit with a single  
 central light source

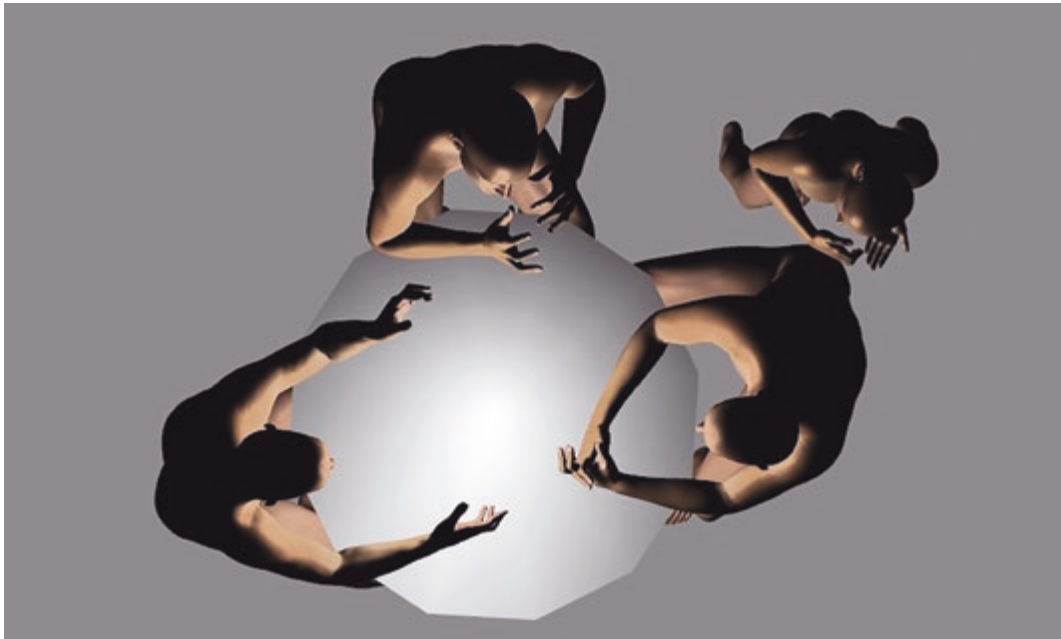
© Mateusz Jasiński



il. 18 | fig. 18

Jan ter Borch (?),  
*Wieczerza w Emaus*  
*Supper at Emaus*,  
 wizualizacja  
 3D (rzut z góry)  
 | 3D visualization  
 (projection from  
 above)

© Mateusz Jasiński



podkreślić. Tworzył zarysy poszczególnych sylwetek, a następnie malował je podczas różnych sesji, zapewne przy odmiennych warunkach naturalnego oświetlenia. Opisany system pracy nad obrazem wymagał od malarza raczej wytworzenia niż odtworzenia złożonych relacji światłocieniowych.

Sam Caravaggio nigdy nie wprowadził źródła światła w przestrzeń obrazu. Zabieg ten chętnie natomiast stosowali jego naśladowcy, zwłaszcza ci z Północy. W obrazach caravagionistów z Flandrii i Holandii czy Francji pojawiają się świece, kaganki, lampy oliwne, które

stwarzają dodatkowe efekty światłocieniowe, związane z refleksami, temperaturą barwową, spłaszczeniem jasnych plam i wzbogaceniem półcieni. Georges de la Tour, Gerard van Honthorst, Hendrick ter Brugghen i wielu innych, naśladowało silny światłocien Caravaggia, używając jednak sztucznych źródeł światła.

W obrazie przypisywanym mało znanemu utrechckiemu caravaggioniście Janowi ter Borchowi *Uczta w Emaus* (Muzeum Narodowe w Warszawie) (il. 16) źródła światła są dwa – aureola i świeca. Nadnaturalny blask nimbu wokół głowy Chrystusa nie ma żadnego wpływu na rozkład światłocienia. Wszystkich bohaterów obrazu oświetla płomień świecy zasłoniętej od strony widza dłonią jednego z uczniów. Rozkład światła (o tej samej barwie i natężeniu) został przeprowadzony konsekwentnie, z logicznym rozkładem. Wyjątek stanowi opracowanie postaci służącego. Świeca nie oświetliłaby aż tak mocno miejsca, w którym stoi (il. 17), ponadto mężczyzna siedzący po prawej stronie rzucałaby na niego cień.

Spośród analizowanych tu dzieł z kolekcji MNW *Wieczere w Emaus* wyróżnia najbardziej konsekwentny światłocien. Aureola wokół głowy Chrystusa jest kreacją, oddziaływanie światła świecy stojącej pośrodku stołu zostało jednak oddane stosunkowo wiernie (il. 18).

Czy oznacza to, że artysta malował z oddalenia tak zaaranżowaną scenę? Wydaje się to tak samo nieprawdopodobne, jak to, że Caravaggio umieszczał grupę modeli w pracowni o czarnych ścianach z pojedynczym górnym oknem lub zapaloną lampą oliwną. Takie warunki pracy, przede wszystkim niedostateczne oświetlenie sztalugi, uniemożliwiałyby artyście malowanie, zwłaszcza kompozycji o tak subtelnie zróżnicowanym świetle. Malarz zapewne zakomponował postaci przy wygodnym do malowania rozproszonym oświetleniu, a następnie – na podstawie wcześniejszej obserwacji – wiernie powtórzył relacje światła i cienia rzucanego przez świecę lub raczej lampę (wypalająca się świeca nie dawałaby stałego oświetlenia i raczej nie roztaczałaby tak mocnego blasku). Ostateczny kontrast i modelunek powstał zapewne poprzez wzmocnienie laserunkami półcieni i cieni, co przyczyniło się raczej do scalenia kompozycji, niż osiągnięcia efektu studium z natury.

Caravaggionizm był modą, która w niektórych ośrodkach artystycznych szybko przeminęła. Wielu artystów pozostało wiernych manierze mistrza (np. Cecco del Caravaggio), a niektórzy tylko chwilowo lub częściowo przejęli styl Caravaggia, nie porzucając całkowicie dawnych przyzwyczajeń warsztatowych (dotyczy to np. caravaggionistów z północy Europy). Stąd stylistyczna i technologiczna niejednorodność stylu. Wszystkich artystów zdaje się łączyć jedno – rzekomy „realizm” wypracowany z wykorzystaniem szeregu iluzji optycznych i przestrzennych. Za malarskim realizmem Caravaggia i caravaggionistów nie stoi jednak wierne odzwierciedlanie rzeczywistości. Kompozycje „barokowych realistów” poddane są kompozycyjnym i malarskim konwencjom, odmiennym od idealizującej konwencji „barokowych klasycystów”. Caravaggio i caravaggioniści stosowali wiele zabiegów optycznych i malarskich, które nie polegały na prostym odwzorowaniu wyglądu modeli, przedmiotów i otoczenia. Ich obrazy sprawiają wrażenie realistycznych, opierają się jednak na różnorodnych manipulacjach, dotyczących zarówno budowania przestrzeni, odległości pomiędzy postaciami i poszczególnymi elementami kompozycji, proporcji ciał, jak i oświetlenia scen oraz modelunku światłocieniowego, co potwierdzają analizy ich obrazów poparte modelami cyfrowymi.